

## НЕРАЗЧЕТЕНИ НАДПИСИ ПО ОБТЕГАЧИТЕ ОТ ГАЛЕРИЯТА НА ЦЪРКВАТА "РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО" В АРБАНАСИ

Хитко Вачев  
Пламен Събев  
Радослава Косева

Научният интерес към паметниците в Арбанаси и конкретно към Съборната църква "Рождество Христово" не стихва през новото хилядолетие. Доказателство за това са многобройните изследвания на специалисти от различни области (Куюмджиева 2003, 36; Стефанов 2004, 29; Бакалова 2005, 43; Пенкова 2006, 85; Вачев 2006a, 114; Вачев 2006b, 282). Актуална монография допринесе за изясняване датировките, етапите на построяване и архитектурните особености на всички църкви в селището Арбанаси (Вачев 2006c). Въпреки това, енциклопедичната насоченост на стенописите, запечатани по стените на църквата "Рождество Христово" като част от цялостен манастирски комплекс, остава неизяснена, откъслечно проучвана и с редица открити въпроси.

Преди време в публикация беше представен задълбочен анализ за мястото и функциите на "Вселенските събори" в контекста на цялата иконографска програма в галерията на "Рождество Христово" в Арбанаси (Събев 2007, 159). Мотивът за такава работа беше липсата на цялостно изследване, което да проследи връзките между каноничните текстове и тяхната визуализация в параклиса, преддверието на параклиса и галерията на храма. Трудовете на Гордана Бабиш и Кристофър Уолтър, посветени на византийското и поствизантийското изкуство, представляват ценен принос към подробно изясняване връзката на религиозното изобразителното изкуство с църковната догматика (Babiš 1969, 55; Walter 1970, 27). През следващите десетилетия други автори потърсиха конкретни съответствия между календара в Православната църква, богослужебната литература и изображенията. (Геров 1985, 33; Senkevič 2002, 84; Събев 2007, 174).

Логично е да се приеме мисълта, че ако календарът (с всичките му основни елементи) се определя и потвърждава на Вселенските събори, то съответно и цялата иконографска програма

в архитектурното пространство трябва да се съобразява с времевата линия на църквата. Това несъмнено се отнася за XVI–XVII век и специално за галерията на “Рождество Христово” в Арбанаси. За съжаление, въпреки огромния фактологически материал, до този момент не е направена класификация на паметниците със стенописи по темата. Днес продължават да стоят на преден план въпросите за украсата и предназначението на галериите, пристроени след XV в. към съществуващите храмове.

Продължава да е актуален проблемът с епиграфските материали от църквите в Арбанаси. Основание за настоящия труд се оказва липсата на разчетени надписи по дървените обтегачи в галерията на Съборния храм “Рождество Христово” в Арбанаси. Направеният богословско-изкуствоведчески анализ на стенописната програма от същата галерия би могъл да послужи като основа за сравнение на съдържанието на тези надписи, защото, както е логично да се предположи, те са взаимно обвързани по смисъл и предназначение (Събев 2007, 171). Целта е да се използва опита на различни експерти в областта на езикознанието, богословието, историята, архитектурата и изобразителното изкуство, за да се достигне до възможността надписите да се разчетат правилно, да се адаптират на съвременен гръцки език, да се направи превод на български език и да се открият техните източници. Не на последно място възниква нуждата от сравнителен преглед на стенописните сцени (разпределени по зони) и да се проследи тяхната връзка със самите надписи. Като крайна и съществена фаза може да се набележат идеите за иконографската програма в контекста на историческата обстановка, без да се пропускат възможностите за интерпретации. Всичките тези задачи изискват използването на интердисциплинарен метод на изследване, в този смисъл настоящата работа е подготвена от автори с различна професионална насоченост.

Надписите са разположени в един ред, като за основа са послужили дървените греди (обтегачи). Върху тях е нанесен тънък слой варова мазилка. Докато е била още прясна, с острие върху нея са издраскани ограничителни хоризонтални линии.

Различават се два типа надписи: единият побира тъмносиви букви на фона на бялата мазилка с кафяво-червена рамка, а вторият – на тъмен фон с бели букви и същата кафяво-червена рамка. Концепцията за разглеждане на иконографската програма последователно в посока от изток към запад (представена в по-ранната публикация) се отнася и за надписите по обтегачите. Те се подреждат и четат от вътрешната зона на галерията към изхода на запад. Този порядък е спазен и в настоящата работа:

ОБТЕГАЧ 1: Без запазен надпис.

ОБТЕГАЧ 2:

**ΤΟ ΣΤΕΡΕΩΜΑ ΤΩΝ ΕΠΙ ΣΟΥ ΠΕΠΟΥΘΟΤΩΝ ΣΤΕΡΕΩΣΟΝ.  
ΚΥΡΙΕ ΤΗΝ ἘΚΚΛΗΣΙΑΝ. ΗΝ ΕΚΤΗΣΩ ΤΩ ΤΙΜΙΩ ΣΟΥ ΑΙΜΑΤΙ.**

*Адаптация:* "Τὸ στερέωμα, τῶν ἐπὶ σοὶ πεποιθότων, στερέωσον Κύριε τὴν Ἐκκλησίαν, ἣν ἐκτήσω, τῷ τιμίῳ σου αἵματι".

*Превод:* "Утвърждение си на тези които се надяват, Господи, утвърди Църквата, в която си ни призовал чрез честната Твоя кръв".

*Източник:* Ирмос на трета песен, глас трети, от служба на празника Сретение Господне (Τῆς ὑπαπαντῆς, Ἀπὸ 15 Ἰανουαρίου μέχρι 9 Φεβρουαρίου).

ОБТЕГАЧ 3:

**† ΔΟΞΑ ΣΟΙ Χ[ΡΙΣΤ]Ε. Ο Θ[ΕΟ]С. ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ. ΚΑΥΧΗΜΑ.  
ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΑΓ[ΑΛΛΙΑΜΑ] Ω[Ν ΤΟ ΚΗΡΥ]ΓΜΑ. ΤΡΙΑС Η  
ΟΜΟΟΥСΙΟС.**

*Адаптация:* "Δόξα σοὶ Χριστέ ο Θεός, Αποστόλων καύχημα, Μαρτύρων αγαλλίαμα, ὧν τὸ κήρυγμα, Τριάς η Ομοούσιος".

*Превод:* "Слава Тебе Христе Боже, на всехвалните Апостоли, на ликуващите Мъченици, изповядващи Единосьщната Троица".

*Източник:* Господска стихира, глас седми, на вечернята.

Στιχηρά Προσόμοια Δεσποτικά, Ἦχος βαρύς - Σήμερον γρηγορεῖ ο Ιούδας .

ОБТЕГАЧ 4:

**ΜΑΡΤΥΡΥ Κ[ΥΡΙΟ]Υ ΠΑΝΤΑ ΤΟΠΟΝ ΑΓΪΑΞΕΤΕ. ΚΑΙ ΠΑΣΑΝ  
ΝΟСΟΝ ΘΕΡΑΠΕΥΕΤΕ. ΚΑΙ ΝΗΝ ΠΡΕСВЕСАΤΕ. ΡΥСΘΗΝΕ [ΤΟΝ]  
ΠΑΓΪΔΩΝ. ΤΟΥ ΕΧΘΡΟΥ [ΤΑС ΨΥ]ΧΑС ΗΜΟΝ ΔΕΟΜΕΘΑ.**

*Адаптация:* "Μάρτυρες Κυρίου, πάντα τόπον αγιάζετε, καὶ πᾶσαν νόσον θεραπεύετε, καὶ νῦν πρεσβεύσατε, ρυσθῆναι τῶν παγίδων τοῦ ἐχθροῦ, τὰς ψυχὰς ἡμῶν δεόμεθα".

*Превод:* "Господни мъченици, вие, които навсякъде просветлявате, и всеки един лекувате, и служите на нас, спасявате ни от осъждане, от душа ви се молим".

*Източник:* Октоих. Мъченическа стихира, на стиховните (глас осми). От вечерната служба за четвъртък преди Цветница - ΤΗ ΠΕΜΠΤΗ ΠΡΟ ΤΩΝ ΒΑΪΩΝ, ΕΙΣ ΤΟΝ ΕΣΠΕΡΙΝΟΝ, Μαρτυρικόν.

ΟΒΤΕΓΑЧ 5:

**†ΘΕΝΣΑΡΚΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΟΝ ΠΡΟΦΗΤ[ΩΝ]. Ι ΚΡΙΠΪΣ Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ. ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ Τ[ΗΣ] ΠΑΡΑΟΥΣΙΑΣ. Χ[ΡΗΣΤΟ] Υ. ΙΛΪΑΣ Ο ΕΝΔΟΞΟΣ. Α[ΝΩΘΕΝ] ΚΑΤΑΠΕΜΨΑΣ. ΕΛΙ[ΣΑΙ]Ω Τ[ΗΝ] ΧΑΡΙΝ [Ν]ΟΣΟΥΣ ΑΠΟΔΪΩΚΙ ΚΑΙ ΛΕΠΡΟΥΣ ΚΑΘΙΡΪΖΙ ΔΙΩ ΚΑΙ ΤΟΙΣ [ΤΙΜΩΣΙΝ ΑΥΤΟΝ ΒΡΥΕΙ ΙΑΜΑΤΑ].**

*Адаптация:* "Ο ένσαρκος Άγγελος, των Προφητών η κρηγίς, ο δεύτερος Πρόδρομος, της παρουσίας Χριστού, Ηλίας ο ένδοξος, άνωθεν καταπέμψας, Ελισαίω την χάριν, νόσους αποδιώκει, και λεπρούς καθαρίζει, διό και τοις τιμώνσιν αυτόν, βρύει ιάματα".

*Превод:* "Ангелът в плът, сълб на пророците, вторият Предтеча на Христовото пришествие – славният Илия, като изпратил на Елисея благодат, прогонва болести и очиства прокажени. За това дава изцеление на онези, които го почитат".

*Източник:* Тропар на свети пророк Илия, Απολυτικιον. 'Ηχος δ΄. Ταχύ проκατάλαβε.

ΟΒΤΕΓΑЧ 6:

**†ΟΥΡΑΝΟΣ. ΠΟΛΥΦΩΤΟΣ. Η ΕΚΚΛΗΣΙΑ. ΑΝΕΔΪΧΦΘΪ ΑΠΑΝΤΑΣ ΦΩΤΑΓΩΓΟΥΣΑ ΤΟΥΣ ΠΙΣΤΟΥΣ. ΕΝ Ω ΕΣΤΩΤΕΥΣ ΚΡΑΥΓΑΖΟΜΕΝ. ΤΟΥΤΟΝ. ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΣΤΕΡΕΩΣΟΝ Κ[ΥΡΙ]Ε.**

*Адаптация:* "Ουρανός πολύφωτος η Εκκλησία, ανεδείχθη άπαντας φωταγωγούσα τούς πιστούς, εν ώ εσώτες κραυγάζομεν τούτον τόν οίκον στερέωσον, Κύριε".

*Превод:* "Църквата, която просветшава всички вярващи, се показа многосветло небе, и ние, като стоим в нея, викаме: Господи, утвърди тоя дом".

*Източник:* Тропар за Осветтаването или по-скоро Обновление-то на храма "Свето Възкресение" в Йерусалим, глас четвърти (Στιχηρά Ιδιόμελα τών Ευκαινίων γ΄ και του Αγίου Προσόμοια γ΄). Празникът, според съвременния календар, се пада на 13 септември.

ΟΒΤΕΓΑЧ 7:

**ΔΕΥΤΕ ΕΥΦΟΜΙΣΩΜΕΝ ΟΙ ΠΟΙΣΤΙ ΤΟΥΣ ΔΙΩ ΦΟΣΤΗΡΑΣ ΤΟΥΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΚΑΙ ΦΩΤΑΥΓΗΣ ΜΙΧΑΗΛ ΤΩΝ ΜΕΓΑΝ ΚΑΙ ΓΑΒΡΙΗΛ ΤΟΝ ΘΕΙΟ[Ν] ΤΟΥΣ ΔΙΟ ΤΑΞΙΑΡΧΑΣ ΤΟΥ ΠΑΝΤΩΚΡΑΤΟΡΟΣ.**

*Адаптация:* "Δεΰτε ευφημίσομεν οί πιστοί, τους δυο φωστήρας τους μεγάλους και φωταυγείς, Μιχαήλ τόν μέγαν και Γαβριήλ τον Θειον, τους δυο Ταξιάρχας του Παντοκράτωρος".

*Превод:* "Елате да възхвалим двамата верни светила, великият и пламенен Михаил и преславният Гавраил в Бога, тези

двама архангели и вседържители.”

*Източник:* Μεγαλυνάριον τον Ταξιάρχας – Възвеличание на архангелите, глас осми.

ОБТЕГАЧ 8:

Западна страна на обтегача: **†ΚΑΙ ΕΣΤΕΥ ΔΟΞΑ Κ[ΗΡΗΟΥ] ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΤΟΥ ΤΟΥ Ε[ΔΩ?]....**

Отдолу: **...ΕΝ ΤΗ ΕΣΧΑΤΗ ΜΕΧΡΙ ΤΗΣ ΣΙΝΤΕΛΙΑΣ ΤΟΥ ΕΩΝΟΣ.**

Източна страна: **ΜΝΗΜΗ ΘΑΝΑΤΟΥ ΧΡΗΣΙΜΕΒΙ ΤΟ ΒΙΩ.**

*Адаптация:*

Западна страна на обтегача: “Καὶ ἔστε ἡ δόξα Κυρίου του οἴκου του του εἰς...”.

Отдолу: “...ἐν τῇ ἐσχάτῃ μέχρι τῆς συντελείας του αἰῶνος”.

Източна страна: “Μνήμη θανάτου χρησιμεύει τῷ βίῳ”.

*Превод:*

Западна страна на обтегача: “Славата Божия в този храм...”

Отдолу: “...последната, до свършека на света”.

Източна страна: “Паметта за смъртта е полезна за земния живот”.

*Източници:*

Надписите от западната страна и отдолу на обтегача вероятно са част от цяла молитва.

От източната страна на същия обтегач се разкрива душеполезна пословица, чиято основна идея е заимствана от монашеските среди.

ОБТЕГАЧ 9:

**ΕΤΟΥΤΟ ΤΟ ΔΕ[Ν]ΤΡΟ ΕΙΝΕ Η ΖΩΗ ΑΝΘΡΩΠΟΥ Η ΔΕ ΔΙΩ ΠΟ[Ν]ΤΗΚΪ. ΗΝΕ Η ΝΪΞ. ΚΑΙ [Η] ΗΜΕΡΑ. Ο ΕΝ[ΑС] ΑСПРОС ΚΑΙ Ο ΑΛΛΟΣ ΜΑΥΡΟΣ ΤΑ ΤΕΣΕΡΑ ΦΪΔΙΑ. ΕΙΝΑΙ ΤΑ ΤΕΣΕΡΑ СΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΗΓΟΥΝ ΤΟ ΞΙΡΟΝ ΤΟ ΨΙΧ[ΡΟΝ].**

*Адаптация:* “Ετούτο τὸ δένδρο εἶναι ἡ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου, οἱ δὲ δύο ποντικοὶ εἶναι ἡ νύξ καὶ ἡ ἡμέρα ὅ ἕνας ἄσπρος καὶ ὁ ἄλλος μαῦρος, τὰ τέσσερα φύδια εἶναι τὰ τέσσερα στοιχεῖα τοῦ ἀνθρώπου ἡγουν τὸ ξηρόν, τὸ ψυχρόν...”

*Превод:* “Това е дървото на живота на човека. Двете мишки – това са денят и нощта; едната е бяла, другата – черна. Четири змии са четирите стихии в (или за?) човека: сушата, водата...”

*Източник:* “Притчата за човека, преследван от еднорог”.

ОБТЕГАЧ 10:

(продължение на текста от обтегач 9): **ΤΟ ΗΓΡΟΝ ΚΑΙ ΤΟ ΘΕΡΜΟΝ. ΔΡΑΚΩΝ ΕΙΝΕ ΤΟ ΣΤΟΜΑ ΤΟΥ ΑΔΟΥ ΗΓΟΥΝ Ο Θ[ΑΝΑΤΟΣ] ΤΟ ΜΕΛΙ ΗΝΕ Η ΓΛΙ[ΚΗ]ΤΗΙ[Τ]Α ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΤΟ ΛΙΟΠΟΝ Ο ΤΑΛΕΠΟΡΟΣ. ΑΝ[ΘΡΩΠ]Ο ΣΤΡΟΓΟΝΤΑΣ ΤΟ ΜΕΛΙ ΔΕΝ ΜΕΤΡΑΥ ΑΥΤΟΝ ΟΥΤΕ ΛΟΓΙΑΖΙ ΤΟ ΣΤΟΜΑ ΤΟΥ ΑΔΟΥ ΚΑΙ ΟΥ ΠΛΑ[ΝΟΥ].** (Ил. I)

*Адаптация:* "...τὸ ὑγρὸν, καὶ τὸ θερμὸν (допълнение към текста от обтегач 9).

Ὁ δράκων εἶναι τὸ στόμα τοῦ ἄδου ἡγουν (δηλαδή = значи, б. м.) ὁ θάνατος, τὸ μέλι εἶναι ἡ γλυκότητα τοῦ κόσμου τοῦτου. Το λοιπὸν ὁ талаίπωρος ἄνθρωπος τρώγοντας τὸ μέλι δὲν μετράει αὐτὸν (δηλαδή τοῦ θάνατο, б. м.) οὔτε λογιᾶζει τὸ στόμα τοῦ ἄδου καὶ οὐ πλάνου..."

*Превод:* "...ледът и огънят" (допълнение към текста от обтегач 9).

"Драконът е устата на ада – това е смъртта. Медът е сладостта на този свят. Нещастният човек, ядейки от меда, не мисли за нея (за смъртта б. м.), нито помни за стомаха на ада и заблудата".

*Източник:* Текст, чието съдържание е свързано с апокрифната литература от XVI–XVII век ("Притчата за човека, преследван от еднорог"). Това преплитане на религиозни с философско-символични представи за суетата на човешкия живот е характерно за същата епоха.

ОБТЕГАЧ 11:

**†Ο ΠΑΣΗΣ ΔΗΜΗΟΥΡΓΟΣ ΤΙΣ ΚΤΗΣΕΟΣ. Ο ΚΑΙΡΟΥΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΥΣ ΕΝ ΤΗ ΥΔΙΑ ΕΞΟΥΣΙΑ ΘΕΜΕΝΟΣ ΕΥΛΟΓΗΣΟΝ...** (Ил. II)

ОБТЕГАЧ 12:

(продължение на текста от обтегач 11): **ΤΟΝ ΣΤΕΦΑΝΟΝ ΤΟΥ ΕΝΗΑΤΟΥ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΤΗΤΟΣ. ΣΟΥ Κ[ΥΡΙ]Ε ΦΥΛΑΤΟΝ ΕΝ ΗΡΙΝΗ ΤΟΥΣ ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΟΛΗΝ ΣΟΥ ΠΡΕΣΒΙΕΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ...**

*Адаптация общо за двата обтегача (11 – 12):* "Ὁ πάσης Δημιουργὸς τῆς Κτίσεως, ὁ καιροῦς καὶ χρόνου ἐν τῇ ἰδίᾳ ἐξουσίᾳ θέμενος, εὐλόγησον τὸν στέφανον τοῦ Ἐνιαυτοῦ τῆς χρηστότητός σου Κύριε, φυλάττω ἐν εἰρήνῃ τοὺς Βασιλεῖς καὶ τὴν Πόλιν σου, πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου, καὶ σώσον ἡμας".

*Превод на двата обтегача (11 – 12):* "Създателю на цялото творение, Който си поставил в Своя власт времената и годините,

благослови, Господи, кръга на годината с твоята благост, като запазваш в мир народа и Твоята Църква по молитвите на Богородица, и ни спаси”.

*Източник:* Тропар за началото на църковната година (м. септември), глас втори.

ОБТЕГАЧ 13:

**†ΘΕΟΣ ΩΝ ΕΙΡΥΝΗΣ Π[ΑΤ]ΗΡ ΟΙΚΤΗΡΜΩΝ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΑΓΓΕΛΟΝ ΕΙΡΥΝΗΝ ΠΑΡΕΧΟΜ[Ε]ΝΟΝ ΑΠΕΣΤΕΙΛΑΣ ΗΜΙΝ ΟΘΕΝ ΘΕΟΓΝΩΣΙΑΣ...**

Долна част на същия обтегач: **ΠΡΟΣΦΩΣ ΟΔΪΓΓΙΦΕΝΤΕΥΣ ΕΚ ΝΥΚΤΟΣ ΟΡΦΡΙΖΟΝΤΕΥΣ ΔΟΞΟΛΟΓΟΥΜΕΝ ΣΕ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΕ.** (Ил. III)

*Адаптация:* “Θεός ὢν εἰρήνης, Πατήρ οἰκτιρμῶν, τῆς μεγάλης Βουλῆς σου τον ἀγγελον, εἰρήνην παρεχόμενον ἀπέστειλας ἡμῖν ὄθεν θεογνωσίας, προσφως ὀδηγηθέντης, ἐκ νυκτός ὀρθρίζοντες, δοξολογούμεν σε Φιλάνθρωπε”.

*Превод:* “Бог сей мира, Отец щедрот, Великаго Совета Твоего Ангела, мир подавающа послал еси нам, тем благоразумия свету наставшесе, от нощи утреннюю славослови тя, Человеколюбче”.

*Източник:* От Вечерната служба за Рождество Христово - ΕΙΣ ΤΟΝ ΕΣΠΕΡΙΝΟΝ, Ωδή ε' (т. е. Пета песен на катевасиите, глас първи).

ОБТЕГАЧ 14:

**†ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΠΡΟΣΔΕΞΕ [ΤΑ]Σ ΔΕΥΣΙΣ ΤΟΥΣ ΔΟΥΛΟΥ ΣΟΥ ΚΑΙ ΛΙΤΡΩΣΕ ΥΜΑΣ ΑΠΟ ΠΑΣΙΣ ΑΝΑΓΚΥΣ ΚΑΙ ΘΛΙΨΕΟΣ.**

*Адаптация:* “Δέσποινα πρόσδεξαι τὰς δεήσεις των δούλων του, καὶ λύτρωσαι ἡμας ἀπο πάσις ἀνάγκης, καὶ θλίψεως”.

*Превод:* “Владичице наша, приеми молението на твоите раби и избави ни от всякаква беда и нужда”.

*Източник:* Предпоследна молитва от Канона на Пресвета Богородица. Съобразно гръцки часослов – Κανὼν Παρακλητικός εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον, Ἦχος Πλ. δ.

**Първият обтегач**, разположен в близост до входа към преддверието на параклиса, днес е без мазилков слой. Основата вероятно не е била качествено нанесена и след време е паднала. Може само да се предполага за наличието на текст върху него.

**Вторият обтегач** е с превод “Утвърждение си на тези, които се надяват, Господи, утвърди Църквата, в която си ни призовал

чрез честната Твоя кръв". Отнася се към молитвите, изпълнявани на Сретение Господне. Тук неизвестният зограф не изписва основен молитвен текст от празника, а заимства от цялостната служба (ирмос на трета песен) единствено с идеята за утвърждаване на Църквата чрез истинността на пролятата кръв на Голгота. Подвеждащо е, ако приемем изпълнението само на тази трета песен във времето от 15 януари до 9 февруари. В случая, по-скоро се натъкваме на градивна асоциация със стенописите от първи, част от втори и четвърти травей, където освен композициите на тема Сътворението на света паралелно са подредени мъченичествата на светии за месеците януари, февруари и март. Тези мъченичества, в повечето случаи с буквална илюстрация на тяхната пролята кръв, по примера на основателя на Църквата – Иисус Христос, логично се съотнасят към темата за издигането и укрепването на самата Църква.

**Третият обтегач** побира Господска стихира, изпълнявана на вечернята и повтаряща се през целия годишен кръг. Независимо дали става дума за Малка или Велика вечерня, дали се изпълнява по време на постите или на големите празници, в нейната структура задължително влизат Стиховните стихирите. Особеното в случая е това, че през седмичните вечерни (с въпросната Господска стихира) се четат епизоди от книга Битие (Φουνούλης 1965, 95; Чифлянов 1996, 154). Това обяснява разположението на илюстрации от Сътворението на света. Неслучайно преди началото на същинската част на вечернята се изпълнява т. нар. предначален Давидов псалом 103, който възпява акта на Сътворението. От друга страна, съдържанието на стихирата е доказателство за споменатата градивна асоциация на идеята за укрепване на Църквата чрез безценната кръв на Христос, апостолите и мъчениците: *"Слава Тебе Христе Боже, на всехвалните Апостоли, на ликуващите Мъченици, изповядващи Единосъщната Троица"*. Като визуално съответствие на тази всехвална молитва са мъченическите дати на пострадалите през различни епохи (сцени от северната и южната стени на четвърти травей).

Сходно по смисъл е съдържанието на надписа от **четвърти обтегач**: *"Господни мъченици, Вие, които навсякъде просветлявате, и всеки един лекувате, и служите на нас, спасявате ни от осъждане, от душа ви се молим"*. Както е видно, тук не става дума за основни моменти от съответния празник Цветница, а по-скоро за пространствено-визуална връзка между календарните сцени и словесната формула за прослава на мъченичествата. Нека не забравяме все пак, че дадената мъченическа стихира се изпълнява през месец април, на вечерната служба за четвъртък преди Цветница, а самите мъченически сцени в южната стена на четвърти травей се отнасят за месец март. Като цяло надписът

отново е свързан със сцените от Стария Завет, защото в дидактическата част на вечернята се съпреживяват старозаветни събития (Galatariotou 1987, 73), а след това, по време на литията, се изпяват стихирите, част от които е и молитвата от четвърти обтегач. Тези сравнения напомнят за една прекрасна мисъл, изразена по-късно от периода на творчеството на св. Симеон Солунски: *"вечернята символизира Стария Завет"*, а тук може да се допълни възможността тази символика да е приложена в общата украса на галерията (Чифлянов 1996, 147).

Надписът от **пети обтегач** разделя пети и шести травей. На пръв поглед е необичаен за общата иконографска програма. Пряка асоциация може да се направи с малката сцена "Свети Илия пред пещерата, хранен от гарвана", поместена в първи травей на галерията. Съобразно натрупания фактически материал можем да направим едно уточнение: поместването на тържествени празнични тропари върху дървените обтегачи в определени храмове не е изключение за XVI–XVII век. В наоса на църквата "Св. Георги" в Арбанаси е запазен тропар, посветен на самия патрон на храма свети великомъченик Георги (Обр. 1). Подобни тради-



**Обр. 1.** Изписан обтегач в наоса на църквата "Свети Георги" в Арбанаси (сн. архив РИМ–В. Търново).

**Fig.1.** A painting crossbeams in the naos of the St. George church in Arbanassy (photo archives Regional Museum of History – V. Tarnovo).

ции срещахме в митрополитска църква още от XIII век в Сирия (Van Rompay 2001, 8), в някои от манастирите на Атон (трапезарията на Великата лавра, *Ил. IV*), както и в нартекса на Печката патриаршия. Въпросът за мястото на тропара на свети пророк Илия обаче се поставя в контекста на календарното обвързване на надписите спрямо цялостната иконографска програма в галерията. Потърсим ли мотив за непрекъснатост на времевата линия от предходните надписи, то датата 20 юли (Илинден) трябва да се разглежда като продължение на месеците април–май–юни. Шести травей представлява съвкупност от илюстрации на четива за последните седмици от Великия пост, както и за дните на Страстната седмица (април–май). Освен това в тропара се съдържат съществени молитвени фрази, които не са случайно използвани: *“стълб на пророците”*, (връзка с другите старозаветни пророци) и *“вторият Предтеча на Христовото пришествие”* (от една страна, свързана с непрекъснатостта на темата за страданието на Предтеча в параклиса, и от друга – с *“Проклятие на смокиновото дърво”* и асоциация за Второто пришествие в същите зони на галерията). Съществен момент от анализа представлява втората част на тропара: *“прогонва болести и очисти прокажени. Затова дава изцеление на онези, които го почитат”*. Освен зависимостта от църковния календар със съществените последования, авторите на надписа подсказват на богомолците в храма нуждата от ефективни молитви за всеобщо очистване от проказа.

**Шести обтегач** се явява основа за текст, въведен в ранния Йерусалимски типик, а по-късно, през XIII век, е преписан в Цариградския Студийски типик (Φουνοῦλης 1965, 95). В Празничен миней от IX–X век, днес съхраняван в Британския музей, е регистрирана датата 13 септември за празнуване Обновлението на Йерусалимския храм (Скабалланович 1910, 443), така е и в българския православен календар. Надписът в Арбанаси има официален характер, общовалиден и за поствизантийския период. Неговото изписване в галерията на *“Рождество Христово”* в Арбанаси е доказателство за намесата на Търновската митрополия, пряко кореспондираща с Цариград и разполагаща с престижни богослужебни издания от този тип. В допълнение може да се добави факта, че за празника Обновление на храма *“Свето Възкресение Христово”* в Йерусалим има специални последования, които намират приложение и в цариградските служби през шестнадесетото и седемнадесетото столетие. Йерусалимската патриаршия през втората половина на XVII век приоритетно се придържа към установения византийски типик (Thomas 2000, 9) и дори в официалния си печат върху документи побира 12 църковни празника с идея за непрекъснатост на годишния богослужебен кръг (Χρισσοχοϊδῆ 2004, 88) (*Обр. 2, 3*). Търновската

митрополия, ръководеща цялостната украса на храма, също акцентира на идеята за непрекъснатост на годишния кръг с последования, по образец на най-големите патриаршии.



Обр. 2. Миниатюра от патриаршеско празнично послание. Йерусалим, XVII век (сн. по К. Хрисохоїδη).

Fig.2. Miniature from a patriarchal fest breve, Jerusalem, XVIIth century (photo K. Хрисохоїδη).



Обр. 3. Детайл от посланието с традиционен печат на Йерусалимската патриаршия (сн. по К. Хрисохоїδη).

Fig.3. Detail from the patriarchal fest breve with a traditional seal (photo K. Хрисохоїδη).

**Седми обтегач:** Възвеличанието на архангелите Михаил и Гавраил има визуално съответствие със сцените "Архангел Михаил избива 185 000 асирийски воини", "Дохиарското чудо" (Успенский 1993, 181–182), а също така и със струпването на теми с евхаристиен характер в същия сектор. Двамата архистратези се явяват първенци в небесната йерархия, те се почитат в дните около Пасха (включително и в Богородичния акатист, по време на Малкото повечерие през април–май).

**Осмият обтегач** е повдигнат по-високо от останалите, за сметка на това неговото пространство е по-малко и не позволява разгръщането на дълги надписи. От трите текста, разположени по видимите страници на гредата, единствено цялостно се разчита "Паметта за смъртта е полезна за земния живот". Тази пословица е популярна в патристиката. Неин вариант може да се открие в богатия репертоар от монашески молитви, изпълнявани във вечерни часове по византийски образец: "Господи, дай ми добра мисъл. Господи, дай ми сълзи и умиление и да помня смъртта" (Молитвеник 2002, 45). Църковното предание гласи, че автор на тази молитва е свети Йоан Златоуст. Съществуват и много други аскетски молитви със сходно съдържание. В контекста на гореизложеното

може да се предположи, че основната идея през XVII век в Арбанаси е заимствана от монашеска среда. Друга възможност се отнася към специалното желание на митрополията подобен вид слово да се издигне в сводовото пространство с цел предпазване от изкушенията на света и едновременно – реминисценции към погребаните в този храм.

Интересно е поместването на надписите върху мазилковия слой на **обтегачи девет и десет**. По смисъл те са свързани. Първата част от текста на девети обтегач предава на богомолците обстоятелствено разяснение на иконографската сцена “Притчата за човека, преследван от единорог”, изписана в южния ъгъл на галерията (Геров 1996, 32). В тази притча се разказва за един човек, паднал в дълбока яма. Уплашен от смъртта, той се закрепил върху клоните на дървото, без да подозира, че в основата на неговото убежище го дебнели четири змии:

*“И тутакси като погледна на онова стъпало, гдето бяха се закрепили*

*краката му, видя четири глави аспидски (змии)...”* (Петров 1868, 30).

Зографът явно е бил добре запознат със съдържанието на тази повест, затова се намесва в описанието и като тълкувател на елементите от композицията: четирите змии, обобщени символи на злото, тук означават четири стихии, които нападат ненадейно човешката душа.

Още по-интересен е текстът от десети обтегач. Написан е на базата на същия литературен източник:

*“А когато погледна с очите си нагоре, видя между стеблата на дървото малко медец; (сега, той, като се намираше сред толкоз много смъртоносни и немилостиви зверове), забрави тези беди...”* (Петров 1868, 30).

Освен конкретно придържане към апокрифа, не е възможно да се допуска крайна форма на дистанция от религиозното канонично слово. Прегледаме ли 24-те вечерни молитви на св. Йоан Златоуст, като че ли подсъзнателно от тях изплува образът на дракона. В осмата молитва богомалецът трябва да произнесе следното: *“Изтръгни ме от устата на погубващия змей, зинал да ме погълне и свлече жив в ада”* (Молитвеник 1996, 44). Ясно е, че термина ὁ δράκων εἶναι τὸ στόμα τοῦ ἄδου, както в притчата, така и в молитвата, се употребява с едно и също значение – начало на страданията за грешници. Достигаем до възможността да са изведени и персонализирани във високото пространство епиграфски форми на вътрешно, иконологично мислене спрямо прочутата композиция – “Колелото на живота” (Бакалова 2005, 44). Ако действително това е така, тогава разбираемо описаният дракон трябва да буди страх и отвращение за посетителите на

храма, защото, попадайки в неговата паст, човешката душа остава завинаги осъдена и измъчвана в ада. Но колелото, независимо от предупреждението, се върти и всеки роден преминава различните фази на съзряване, вкусувайки от сладостта на живота. Употребата на фразата *“медът е сладостта на този свят”* в сравнение с иконографията на *“Колелото на живота”* придобива метафоричен смисъл – сладкият мед означава пагубно удоволствие от богатството. Последното изречение е натоварено с допълнителна семантика. Отново ще припомним за традициите на населението на Арбанаси да се събира в галерията за помени и консумация на варено жито с мед. В алегорически план житото, приемано в памет на мъртви, се отъждествява с възкресението на душата, а медът върху него подсказва за неизпитаните блага. В този смисъл авторът на текста напомня на посетителите, че могат да се превърнат в нещастници, щом ядат меда за удоволствие, а забравят за смъртта и *“стомаха на ада”* (есхатологично богословие).

**Единадесети и дванадесети обтегач** довършват темата за предпазване от изкушенията на света за целия годишен кръг чрез каноничен текст, преписан от патриаршеско издание на богослужебна книга. В предишна публикация е подчертана връзката между *“Колелото на живота”*, упованието в годишния календар (изпъстрен с дати) и конкретно тропара за началото на църковната година (Събев 2007, 166). Доказателство за точността на тезата е наличието на същия тропар, записан върху двата обтегача в галерията на храма. Освен това текстът, с всички морфологични особености, е бил дословно преписан от Цариградски източник, вероятно от периода на първата половина на XVII век. Настоящите усилия да се открие текста на тропара в патриаршеско издание се увенчаха с успех – в престижен обширен вариант на Часослов (т. нар. Велики Часослов) от 1846 година, на страница 176 четем: Σεπτεμβριος - Απολυτίκιον της 'Ινδίκτου, 'Ηχος β и следва дословно надписът по двата обтегача (ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ 1846, 176) (Обр. 4). Един от първите Часослови, по поръчка на Цариградската патриаршия, е отпечатан във Венеция през 1509 година (Чифлянов 1996, 82), а стенописите в галерията, както и надписите по обтегачите, са изпълнени през четиридестте години на XVII век. Затова напълно възможно е зографите да са използвали подобно печатно издание като еталон за работа.

Очакваният надпис, свързан с празника на самата обител – *“Рождество Христово”*, е разположен върху **тринадесети обтегач**. Не е използван обаче тържественият тропар, който днес се изпълнява на 25 декември, а едва петата песен на катевасиите от същия празник. По съвременен чин песента е прехвърлена на утрешята. Тук е постигната асоциация с решенията на *“Вселенските събори”*, изобразени в южното крило на галерията.



Обр. 4. Страници от Велики Часослов, издание на Цариградската патриаршия от 1846 г.

Fig. 4. Pages from a Grand Diurnal, an edition of the patriarchate Constantinople, 1846.

Използвано е слово, което се отнася към храмовия празник, но едновременно с това неговото съдържание служи за потвърждаване на догмата за рождението на Исус Христос по плът и възплъщението на Словото. Асоциация с тази молитва се открива и в композицията "Христос Емануил" в слепия купол на същото храмово пространство (източници: Ис. 7:14 и Мат. 1:23).

Последната молитва от Канона на Пресвета Богородица е разположена върху крайния **четирнадесети обтегач** в южната част на галерията. Достатъчно е само да обърнем поглед към сцената "Дейсис" на южната стена, за да разберем, че текстът се адаптира към самата иконография на молещата се Богородица и съответно към ктиторската композиция в долния регистър. Намерените точни думи "Владичице наша, приеми молението на твоите раби" представляват своеобразна форма на непрестанни молби към Светата Дева за опрощаване на греховете на изобразените дарители – баща и син. Следователно и в този случай надписът се свързва визуално с част от стенописната програма на галерията. Самият текст е преписан също така от Велики часослов, чието издание на Цариградската патриаршия от 1846 година следва по-стари образци от XVI–XVII век.

Използваните канонични текстове са буквално преписани от богослужебни книги, чиито издания вероятно се отнасят към контролната дейност на Цариградската патриаршия. Но между тях са вмъкнати и съчинения със специфично съдържание, което не се прекрива с каноните. По-скоро надписите от девети и десети обтегач представляват философско-религиозни разсъждения за смисъла на човешкия живот и възможността за спасение. Въз основа на анализа и направените преводи е важно да се отбележи, че текстовете от всички обтегачи се свързват по смисъл и функция със съответната зона, запълнена със стенописи.

Групирането на стенописите по тематика в галерията на храма "Рождество Христово" в Арбанаси се отнася към последованията от църковния календар, а надписите по обтегачите съответстват на определените зони със сложна иконографска насоченост.

Забележително е, че относително неголемият епиграфски материал, разположен по обтегачите от галерията на църквата "Рождество Христово" в Арбанаси, дава богат материал за размишления и догадки относно авторството му<sup>1</sup>. През XVI и XVII век по българските земи пътуват ателиета или отделни зографи, които имат претенцията да пишат правилно и ясно на богослужебен гръцки език, независимо от своя произход и образование. Авторът на надписите вероятно също е демонстрирал определена степен на грамотност при приемане поръчка за украсата в един от най-важните паметници на територията на Търновската митрополия.

Въпреки официалния характер на молитвените текстове, прави впечатление отнемането на фрази от тях (обтегачи 8, 12), а също така и отсъствието на разделителни паузи между някои от думите. От една страна, този факт може да бъде обяснен с проблеми от чисто технически характер – липса на достатъчно място за пълното и правилно разполагане на надписа. От друга страна обаче, това би могло да означава и неспособност за граматическо обособяване на отделните думи поради лошото познаване на езика. Прилагам някои примери в потвърждение на горните твърдения:

**А.** Не са спазени прости правописни правила, валидни за катаревусните форми на гръцкия език при изписването на:

1. глаголи: ΕΙΝΕ, ΗΝΕ вм. ΕΙΝΑΙ (обтегачи 9 и 10), ΜΕΤΡΑΥ вм. ΜΕΤΡΑΕΙ (обтегач 10), ΛΙΤΡΟΣΕ вм. ΛΥΤΡΩΣΕ (обтегач 14).
2. причастия: ΤΡΟΓΟΝΤΑΣ вм. ΤΡΩΓΟΝΤΑΣ (обтегач 10).
3. местоимения: ΥΔΙΑ вм. ΙΔΙΑ (обтегач 11).

<sup>1</sup> Οι αρθρογράφοι ευχαριστούν θερμά τον Πάτερ Σιλουανό από την Ιερά Μονή Φανερωμένης Λευκάδος για την σημαντική βοήθεια που τους παραχώρησε στην εξακρίβωση του περιεχομένου και των πηγών των επιγραφών στα δοκάρια της εκκλησίας της Γέννησης του Χριστού στο Αρμπανάσι /Αρβανιτοχώρι/ Βουλγαρίας.

4. съществителни: ΜΑΡΤΥΡΥ вμ. ΜΑΡΤΥΡΟΙ, ΓΛΙΚΗΤΗΤΑ вμ. ΓΛΥΚΥΤΗΤΑ (обтегач 10), ΔΗΜΗΟΥΡΓΟΣ вμ. ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ, ΕΝΗΑΥΤΟΥ вμ. ΕΝΙΑΥΤΟΥ (обтегач 11), ΕΙΡΥΝΗΣ вμ. ΕΙΡΗΝΗΣ, ΟΙΚΤΗΡΜΩΝ вμ. ΟΙΚΤΙΡΜΟΝ, ΦΟΣ вμ. ΦΩΣ (обтегач 13), ΔΕΥΣΙΣ вμ. ΔΕΝΣΗΣ, ΑΝΑΓΚΥΣ вμ. ΑΝΑΓΚΗΣ, ΘΛΙΨΕΟΣ вμ. ΘΛΙΨΕΩΣ (обтегач 14).

5. наречия: ΝΗΝ вμ. ΝΥΝ (обтегач 4), ΨΙΧΡΟΝ вμ. ΨΥΧΡΟΝ (обтегач 9), ΠΑΣΙΣ вμ. ΠΑΣΗΣ (обтегач 14).

6. прилагателни: ΜΕΓΑΛΙΣ вμ. ΜΕΓΑΛΗΣ (обтегач 13).

**В.** Наблюдават се неточности от друг характер:

- има елизия на съгласни: в обтегач 6 (ΕΚΛΗΣΙΑ вμ. ΕΚΚΛΗΣΙΑ), в обтегач 9 (ΤΕΣΕΡΑ вμ. ΤΕΣΣΕΡΑ).

- неправилна употреба само на една гласна вместо на двойна гласна: ΤΑΛΕΠΟΡΟΣ вμ. ΤΑΛΑΙΠΩΡΟΣ (обтегач 10).

- разменяне местата на двойна с единична гласна: ΠΟΙΣΤΙ вμ. ΠΙΣΤΟΙ (обтегач 7).

- ненужна употреба на знак "диалитика" ( ¨ ): ΑΓΪΑΞΕΤΕ вμ. ΑΓΙΑΖΕΤΕ, ΠΑΓΪΔΩΝ вμ. ΠΑΓΙΔΩΝ (обтегач 4), ΚΡΙΠΪΣ вμ. ΚΡΗΠΙΣ, ΙΛΪΑΣ вμ. ΗΛΙΑΣ, ΑΠΟΔΪΩΚΙ вμ. ΑΠΟΔΙΩΚΕΙ (обтегач 5), ΑΝΕΔΪΧΘΪ вμ. ΑΝΕΔΕΙΧΘΗ (обтегач 6) ΠΟΝΤΙΚΪ вμ. ΠΟΝΤΙΚΟΙ, ΝΪΞ вμ. ΝΥΞ (обтегач 9), ΟΔΪΓΙΘΕΝΤΕΥΣ вμ. ΟΔΗΓΗΘΕΝΤΕΣ (обтегач 13), ΔΕΣΠΪΝΑ вμ. ΔΕΣΠΟΙΝΑ (обтегач 14).

Като цяло надписите следват традициите от класическите периоди на Византия, когато самите молитви на отделните дни обогатяват установената литургическа практика за целия православен свят (Нанпик 1999, 208). Използваните богослужбени книги с конкретни текстове са улеснявали до голяма степен работата на зографа, но не така убедително стоят надписите от девети и десети обтегач. Изводите от анализа потвърждават тезата на съвременни специалисти за спадане нивото на балканската езикова култура през XVI–XVII век. Според Манолис Хадзидакис, дори най-известният и образован зограф от рода Стрелица – Теофан Батас, пише през 1527 година за себе си на неправилен език по стените на католикона "Св. Никола Анапавса" на Метеора (Хатζηδακς 1986, 35). В стилистично отношение те напомнят за надписите от стенописите в паметниците на Епирска Гърция, конкретно манастирите "Св. Никола" на фамилията Филантропини и Дилиу, 1542–1560 г. (Γαρίδης, Παλιούρας 1993, 68, 294, 434). Многото правописни грешки, допуснати в изписването на думите по обтегачите в галерията на църквата "Рождество Христово" в Арбанаси, дават основание да се приеме, че пишещият е възпроизвеждал някои от текстовете по слух, въпреки наличието на писмени еталони. Тези особености в никакъв слу-

чай не ограничават богатството на мисли и идеи в съответствие с цялостния замисъл на стенописната украса. През първата половина на XVII век, въпреки наложените канонически текстове, зографът работи толкова, колкото позволяват неговите езикови умения и подготовка.

Представените дотук наблюдения и съпътстващите ги изводи по отношение на надписите върху обтегачите дават възможност да бъдат изказани нови виждания по проблеми, касаещи историята на храма "Рождество Христово".

Фокусираме вниманието си върху датата на стенописната украса в галерията, защото хронологическите точки са в пряка връзка с принципите на подреждане на иконографската програма. В своето монографично изследване, посветено на църквата, Л. Прашков отбелязва, че стените на галерията са покрити изцяло с живопис, реализирана със средства на различни дарители през 1643 и 1649 г. (Прашков 1979, 120). Г. Геров счита, че стенописите в тази част на църквата "Рождество Христово" са създадени в продължение на близо две десетилетия от няколко зографски екипа със средства на различни дарители (Герв 1996, 4). Според същия автор това не означава априори отсъствие на общ замисъл. В едно по-ново изследване по темата убедително бе доказано, че стенописната украса в тази част от храма е реализирана на една добре замислена богословско-дидактична концепция. Нейните автори са подредили сюжетите по такъв начин, че те да отговарят на празничните последования от поредните недели за всички месеци (Събев 2007, 159–178).

Резултатите от настоящото ни проучване позволяват да бъде даден по-категоричен отговор на тези въпроси. Както вече бе отбелязано, надписите върху обтегачите са изписани с тъмносиви букви на бял фон или с бели букви на тъмен фон. И в двата случая те са ограничени от еднотипни кафяво-червени рамки. За основа е използвана еднаква варова замазка както за стенописите, така и за надписите. Самите букви са с идентичен епиграфски почерк. Всичко това дава основание да считаме, че надписите са изписани едновременно от една и съща ръка. Сериозен аргумент в подкрепа на това твърдение се явяват установените сходни грешки при изписването на текстовете: неспазване на правописни правила, валидни за катаревусните форми, елизия на съгласни, неправилна употреба само на една гласна вместо двойна и пр. Те са констатирани в надписите върху различни обтегачи, разположени по цялото протежение на галерията – № 4, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 14.

Вече отбелязахме, че текстовете по всички обтегачи се свързват по смисъл и функция със съответната зона, запълнена със стенописи. Доказаното едновременно изписване на надписи-

те предполага синхронно с него полагане на зографията. Това от своя страна поставя под съмнение тезата за поэтапно изписване на галерията в рамките на доста продължителен период от време. На този въпрос са посветени следващите редове.

По стените на галерията са изписани седем ктиторски надписа (Герасимова-Томова 1979, 206–211). Два от тях са от 1643 г., четири от 1649 г. и един е без дата. Обстоятелството, че надписите са ктиторски и в тях са упоменати само две години – 1643 и 1649 стои в основата на изказаното мнение, че това са датите, фиксиращи етапите на изпълнение на стенописната украса. Не е обърнато внимание обаче на един много съществен факт, а именно, че надписите от различните години имат различна конструкция и съдържание. В тези от 1643 г. се упоменава името на ктитора и коя точно част от пространството на храма се изписва с предоставените от него средства. Надписът, разположен върху южната стена на галерията, западно от входа към притвора, гласи: *"Изписа се преддверието на господния и спасителен храм на Исус Христос в годината от неговото въплащение 1643 със съдействието, труда и иждивението на най-почитания и най-благороден първенец господин Зото"* (Герасимова-Томова 1979, 206). Другият надпис от същата година е с идентично съдържание, а като дарители са упоменати арбанашкият първенец Димитър и неговата майка (Герасимова-Томова 1979, 206–207). С оглед целите на изследването ни е важно да подчертаем, че и двата надписа са достатъчно категорични – със средствата на споменатите дарители е стенописана цялата галерията на храма "Рождество Христово", а не само за отделни травеи. Тук само ще отбележим, че проучвателят на надписите превежда изписаното *ΠΡΟΠΕΙΛΑΪΟΝ* като *преддверие* (от старогръцки: Προπίλαια, προπίλαιον), вместо както ние считаме за по-удачно като *галерия*.

Надписите от 1649 г. имат доста по-различна конструкция и съдържание: *"Моление на Божия раб хаджи Георги в годината 1649"*; *"Помени Господи рабиня Божия Стойно покойница 1649"*; *"Моление рабиня Божия Кераца 1649"*; *"Моление на раба Божи Стамо покойник. В годината 1649"* (Герасимова-Томова 1979, 207–209). Не подлежи на съмнение, че упоменатите лица са извършили дарителски актове към църквата, с което са заслужили правото си на ктиторски надпис (Вачев 2006а, 114–124). Това обаче не означава, че непременно дарението им е свързано с изпълнението на стенописната украса. Ако това беше така, те щяха да имат форма, идентична с тази на вече споменатите от 1643 г., както и с надписи с подобно съдържание, изписани в другите части от храма (Герасимова-Томова 1979, 205–206, 211). Допълнителен аргумент в подкрепа на това се явява разположението на още един надпис от 1649 г. Той се намира в пред-

дверието на параклиса "Св. Йоан Предтеча" и гласи: "В година 1649. Моление на раба Божи Нико син на Тане със съпругата и децата си" (Герасимова-Томова 1979, 209). Изписването на галерията започва с украсата на притвора на параклиса "Св. Йоан Предтеча", където са поместени сцени от стенописен календар (Менолог), обхващащи първата третина от църковната година – от началото на септември до края на декември. Меноложкият цикъл продължава в източните травеи на галерията. Тук ще отбележим, че именно в тази част от нея са изписани надписите от 1643 г. Ако приемем, че надписът от 1649 г. има отношение към стенописната украса, ще се окаже, че зографите са започнали изписването през 1643 г. със сцени от втората третина на годината, а през 1649 г. са добавили тези от първата третина. Освен че е нелогично, това влиза в противоречие с установения от нас факт за цялостна реализация на добре замислена богословско-дидактична концепция. Към всичко това трябва да добавим още нещо, което досега не е било обект на задълбочен анализ. Става дума за един надпис, разположен вдясно от входа на църквата. Той се състои от две части. По-старата гласи: "Този божествен и всесъборен храм е дом Божий, той е за молитва направен и в него се молете. Иисусе да не дойде някой злодей в него да влезе вътре и да вземе нещо от църковните вещи" (Попгеоргиев 1904, 105). Краят на тази част от надписа е изтрит, за да бъде вписан с друга графика следния текст: "Моление на Божия раб хаджи Георги в годината 1649" (Герасимова-Томова 1979, 207). Това е поредното доказателство, че когато е изписвана серията надписи от 1649 г., стенописната украса на храма вече е била завършена. Съдържанието на по-старата част от споменатия по-горе надпис го прави синхронен с нея.

На базата на казано дотук считаме, че са налице солидни факти в подкрепа на застъпваната от нас теза, за дата на стенописата в галерията да бъде приета годината 1643. Нещо повече. Налице са определени исторически обстоятелства, вследствие на които съвсем закономерно през споменатата година се появява въпросната стенописна украса. Преди да се спрем на тях, отново ще напомним, че структурата на стенописите в галерията се характеризира с последователност в съответствие с църковния календар. В контекста на закономерностите на църковния календар изключително точно е намерено мястото на много важната тема за "Вселенските събори" (Събев 2007, 174). Същевременно те представляват заключителния етап от историята на Новия Завет и са основата в догматиката. Появата на техните големи композиции, като част от иконографската програма на галерията в храма "Рождество Христово", има освен богословско и историческо оправдание.

Първите десетилетия на XVII в. са тревожни за православие-то поради засилване на католическата пропаганда и приобщаването на различни социални групи към "догмати" извън кръга на Вселенските събори (Събев 2007, 175). Голяма група от арменските павликяни в района на Пловдив преминават на страната на католицизма. Изписването на Вселенските събори в трапезарията на близо разположения Бачковски манастир, Ив. Дуйчев разглежда като форма на борба срещу него (Дуйчев 1978, 13). Сходна ситуация се наблюдава и в Никополско, където е съсредоточена друга група павликяни, които се считат за потомци на българските богомили (Мутафова 2006, 469). Те също са обект на засилена католическа пропаганда. Освен пряката заплаха от страна на католическите мисии в българските земи, православните водачи са силно обезпокоени от фантома на калвинизма. Самият патриарх, много ученият Кирил Лукарис, публикува "*Изповед на вярата*" изцяло в съответствие с калвинизма (Кил 2002, 232). Тя е отпечатана на гръцки език в Женева през 1633 г. Това хвърля в смут както православния, така и римокатолическия свят. В резултат на обединените усилия на православните апологети през 1638 година патриарх Кирил е свален от трона си и впоследствие екзекутиран. Събор в Константинопол / Истамбул през 1638 г. заклеява *Изповедта* на патриарха схоластик (Herring 1968). Книгата последователно е осъдена в различни части на православния свят – през 1640 г. в Киев, 1642 г. в Яш, Молдова, Йерусалим (Успенски 2001, 262). В Киев, през 1640 г. е потвърден "*Православния символ на вярата*", през 1642 г. в Яш – с актуализация на текста, и в Константинопол през следващата година. Освен в административно-правен аспект православните водачи потвърждават традиционните религиозни догми и с изображенията в църквите. Съвсем закономерно това се прави в най-големите църковни центрове по българските земи и то по най-бързия начин – още в 1643 г. Именно от тази година датират изображенията на "Вселенските събори" в трапезарията на Бачковския манастир, и както стана видно от казаното по-горе – в храма "Рождество Христово". Това, че те се появяват в арбанашката църква, е оправдано, предвид функциите които тя и комплексът около нея изпълняват – резиденция на търновските митрополити (Вачев 2006<sup>c</sup>, 31-50; Тютюнджиев 2007, 56-62). Това пък от своя страна кореспондира с направените от нас изводи, че Търновската митрополия ръководи един съществен етап от украсата на храма и че за надписите върху обтегачите са използвани канонични текстове, преписани от богослужебни книги. Въпросните престижни издания са били притежание на Търновската митрополия в резултат на контролната дейност на Вселенската патриаршия.

## ЛИТЕРАТУРА:

- Бакалова 2005:** Е. Бакалова. "Колелото на живота" в българската живопис от XVII–XIX век. Иконографски източници. – Известия на Регионален исторически музей–Благоевград, 2005, IV, 39–52.
- Вачев 2006а:** Х. Вачев. Некрополът на ктиторите при храма "Рождество Христово" в Арбанаси. – Известия на Регионален исторически музей–Велико Търново, 2006, XXI, 114–124.
- Вачев 2006б:** Х. Вачев. Рисунки-графити от църквата "Рождество Христово" в Арбанаси. – В: Юбилеен сборник Любен Прашков, реставратор и изкуствовед. С., 2006, 282–287.
- Вачев 2006с:** Х. Вачев. Църковният ансамбъл в Арбанаси. Варна, 2006.
- Герасимова-Томова 1979:** В. Герасимова-Томова. Надписите върху стенописите в църквата "Рождество Христово" в Арбанаси. – В: Л. Прашков. Църквата "Рождество Христово" в Арбанаси. София, 1979, 201–215.
- Геров 1985:** Г. Геров. Стенописният календар от църквата "Св. Петър и Павел" в Търново. – Изкуство, 1985, 3, 31–39.
- Геров 1996:** Г. Геров. Изображението на една притча в църквата "Рождество Христово" в Арбанаси. – Проблеми на изкуството, 1996, 2, 31–37.
- Дуйчев 1978:** Ив. Дуйчев. Древноезически мислител и писатели в старата българска живопис. С., 1978.
- Кил 2002:** М. Кил. Изкуство и общество в България през турския период. С., 2002.
- Куюмджиева 2003:** М. Куюмджиева. Цикълът по историята на пророк Моисей в галерията на църквата "Рождество Христово" в Арбанаси. – Проблеми на изкуството, 2003, 2, 39–52.
- Молитвеник 1996:** Молитвеник. Изд. БПЦ, София, 1996.
- Молитвеник 2002:** Молитвеник. Изд. БПЦ, София, 2002.
- Мутафова 2006:** К. Мутафова. Павлиянски селища в Централна Северна България в османски документи от XVI в. – В: Етнологията вчера, днес и утре (Изследвания посветени на 65-годишния юбилей на доц. д-р Николай Колев). В. Търново, 470–481.
- Пенкова 2006:** Б. Пенкова. Арбанашкият Страшен съд от XVII век от Националния исторически музей в София. – В: Юбилеен сборник Любен Прашков, реставратор и изкуствовед. С., 2006, 85–93.
- Петров 1868:** М. Петров. Притчи Варлаамовы. Русчюк, 1868.
- Попгеоргиев 1904:** Й. Попгеоргиев. Село Арбанаси. Историко-археологически бележки. – Периодическо списание на Българско книжовно дружество, XV, 1904, 64, 102–123.
- Прашков 1979:** Л. Прашков. Църквата "Рождество Христово" в Арбанаси. С., 1979.
- Скабалланович 1910:** М. Скабалланович. Толковий Типиконъ. Объяснительное изложение Типикона съ историческимъ введениемъ. Киев, I, 1910.
- Стефанов 2004:** П. Стефанов. Сцената "Носене на кръста" от наоса на църквата "Рождество Христово" в Арбанаси. – Проблеми на изкуството, 2004, 3, 32–39.
- Събев 2007:** П. Събев. "Вселенските събори" от галерията на църквата "Рождество Христово" в село Арбанаси (Поглед към функционалните стойности на догматическите решения в контекста на иконографската програма на параклиса, предверието на параклиса и галерията на храма). – Известия на Регионален исторически музей–Велико Търново, 2007, XXII, 159–178.

**Тютюнджиев 2007:** Ив. Тютюнджиев. Търновската митрополия през XV–XIX век. В. Търново, 2007.

**Успенский 1993:** П. Успенский. Ермения или наставление в живописном искусстве. Трактат греческого живописца йеромонаха Дионисия Фурнаграфиота (1703–1733). Труды Киевской Духовной Академии – 1868 г. Преизд., Москва, 1993.

**Успенски 2001:** Л. Успенски. Богословие на иконата. С., 2001.

**Чифлянов 1996:** Б. Чифлянов. Литургика. С., 1996.

**Babič 1969:** G. Babič. Les chapelles annexes des églises Byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Bibliothèque des Cahiers Archeologiques, 1969, III.

**Galatariotou 1987:** C. Galatariotou, Byzantine Ktetorika Typika: A Comparative Study. Revue des Etudes Byzantines, 45, 1987.

**Hannick 1999:** C. Hannick. Exegese, typologie et rhétorique dans l'hymnographie byzantine. DOP, 53, Washington, 1999.

**Herring 1968:** G. Herring. Ökumenisches Patriarchat und europäische Politik. 1620–1638. München. 1968.

**Senkevič 2002:** I. Senkevič. Western chapels in Middle Byzantine churches meaning and significance. – In: Старинар, 2002, LII.79–92.

**Thomas 2000:** J. Thomas, A. Constantinides. Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders Typika and Testaments. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington, 2000.

**Van Rompay 2001:** L. Van Rompay, A. Schmidt. A New Syriac Inscription in Deir al-Surian (Egypt) – In: Hugoye: Journal of Syriac Studies, Vol. 4, January, 2001.

**Walter 1970:** C. Walter. L'íkonographie des Concils dans la tradition Byzantine. Paris, 1970.

**Γαρίδης, Παλιούρας 1993:** Μ. Γαρίδης, Α. Παλιούρας. Μοναστήρια Νήσου Ίωαννίνων. Ζωγραφική. Ίωαννίνα, 1993.

**Χατζηδακής 1986:** Μ. Χατζηδακής. Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΘΕΟΦΑΝΗΣ. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιερας Μονης Σταυρονικητα. ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ, 1986.

**Χρυσοχοΐδη 2004:** Κ. Χρυσοχοΐδη. Η Ζητεία στο Πατριαρχείο. ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ – Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ. Αθηναι, 2004.

**Φουντούλης 1965:** Ί. Φουντούλης. Θέματα του Ευχολογίου. Θεσσαλονίκη, 1965.

**ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ 1846:** ΩΡΟΛΟΓΙΟΝ. Εκδοτικός της Κωνσταντινουπολιτικός Πατριαρχείου, 1846.

## NON-INTERPRETED INSCRIPTIONS ON THE CROSSBEAMS IN THE NATIVITY CHURCH'S GALLERY IN ARBANASY

Hitko Vatshev  
Plamen Subev  
Radoslava Koseva

### Summary

The lack of a translation and explanation of the inscriptions on the crossbeams in the Nativity church's gallery, gave us ground for the present study. To reach the right interpretation of these inscriptions, have been used the work and the knowledge of experts in the areas of the linguistics, theology, history, architecture, and art. After the initial work on reading the inscriptions, they have been adapted in Modern Greek and after this - in Bulgarian. Thus, have been found out their initial sources.

Consequently, there arose the question, if the inscriptions are connected to the mural paintings in the temple's gallery? In order to answer that question we have made a comparative analysis of the murals (divided into sections), which resulted in founding of thematic connections between the inscriptions and the artistic programme. The final and very important results of the study were the ideas that the whole mural-work in the church should be placed in the context of the historical background and additionally, the dates of painting the gallery have been corrected.

In the course of the shared work, we have outlined two types of inscriptions: the first one holds dark-gray letters against a white background, framed by a black-brown line; the second one holds white letters against a dark background framed by the same line as the previous type. For explanation and analysis of the crossbeams' inscriptions, we have used the concept (presented in an earlier work) of interpreting the iconographic programme starting from the gallery's east end and finishing at the west end.

The adapted interdisciplinary method of an insight to the inscriptions, written consequently on the fourteen crossbeams brought us to the following conclusions: the most common source of the inscriptions is the orthodox ecclesiastical literature, while some of the others have been inspired by apocrypha and didactic readings, as well. The first beam has no inscription, the second one holds an inscription taken from a hymn of the Candelmas' service and the third beam has part of A Prayer to God from the Vespers. The fourth, the fifth, the sixth, and the seventh are holding, as follows: a martyrs prayer from the Vesper on the Thursday before the Palm Sunday; a troparion of saint prophet Elijah; troparion for the Renovation of the Resurrection of Christ temple at Jerusalem; The Glorification of archangels Michael and Gabriel. The eighth beam holds a text from a proverb, which is not a surprise, having in mind that it had been taken from the ancient monks' readings. A text inspired by the apocryphal story "The Chasing of the Man by the Unicorn" is divided between the ninth and the tenth beam. The mixture of religious and philosophical symbols and considerations on the futility of the human life was a typical thing for the XVII century. Excerpts from the

theological literature can be read on the eleventh and the twelfth beams. They hold a text from a Troparion read in the beginning of the church year - 1 September; the thirteenth beam has a citing taken from the canon for Vespers on the Christmas liturgy. The last one- the fourteenth- has a connection to the mural painting of the Deisis whose meaning is a prayer begging for mercy on the souls, taken from the Canon of the Holy Virgin.

In spite of the official character of the texts, there are missing phrases from them (on beams 8, 12), as well as between some of the words there are no the dividing pauses. This fact could be explained, on the one hand, with problems of a technical nature- the confined space, for instance, while on the other- this could have been the lack of a relevant knowledge of the language resulting in an inability to be recognized the grammatical forms of the words. The numerous spelling mistakes in the texts on the beams, are giving the upper hand to the hypothesis, that the person who had written the texts, interpreted them by ear, despite the fact that there were etalons.

The inscriptions in the gallery of the Nativity church are bearing the signs of an elite art and theology, typical for the Postbyzantine period and their application is a proof for the involvement of the Tarnovo's episcopo, which at the time had been corresponding with Tzarigrad and having prestigious theological books available. Besides, the text on the eleventh and the twelfth crossbeams, with all of its morphological features had been taken word-by-word from a Tzarigrad's source, most probably dating from the first half of the XVII century. Our efforts to find the source proved successful- it is The Great Book of Hours (currently, a property of the Tarnovo's bishopric) where we found exactly the same text.

The grouping of the murals' themes in the Gallery of the Nativity Church could be related to the succession of the church calendar and the inscriptions on the cross-beams are relevant with the complicated iconographic dimension.

Grounding on the present study we have made some sure conclusions on the dating of the gallery's murals: 1643. Moreover, there are certain historical facts, proving that this was the year when the murals were done. The first decades of the XVII century were a period of anxiety for the orthodox world. The reason for this, was the strengthening of the catholic propaganda and the "incorporating" of some social groups into dogmas contradicting the Ecumenical councils' decrees. Besides, the orthodox leaders were strongly troubled by the phantom of Calvinism. Patriarch Cyril Lukaris published "A Profession of the Faith" in agreement to the Calvinism. The book was published in Greek language, in Geneva- 1633. As a result of the shared efforts of the orthodox apologists he was taken off the office and executed in 1638. The specially summoned council in Istanbul in 1638, stigmatized the book published by the patriarch-scholastic. Thus, the protestant ideology was condemned in different periods in different countries: in 1640 in Kiev, in 1642 in Yash, Mlodova, and Jerusalem. In 1640 in Kiev was confirmed the Orthodox Credo and in 1642 after its actualization it was re-confirmed in Yash and in Istanbul, the next year. As well as this administrative confirmation, the Orthodox society pointed at its dogmas throughout the church murals. This came as a unavoidable consequence in the biggest church centres, as fast as it was possible. Exactly this was the year of painting the murals of the ecumenical councils in the Bachkovo monastery's refectory

and in the gallery, serving some times as a refectory of the Nativity church. The fact that these murals appeared in the Arbanasy's church was a normal process, having in mind that the church and the ecclesiastical complex around it functioned as a residence of the Tarnovo's bishops. This, on its side corresponds to the conclusions we have made.

The bishopric played an active role in the decoration of the gallery of this church and the inscriptions written on the crossbeams have been taken from prestigious editions of theological books. Undoubtedly, the canonic texts of these books were placed in the decoration of the temple under the directions of representatives of the Tarnovo's bishopric, which on its side was a result of the efforts of the Community's patriarchy.



## ЗА ОСОБЕНОСТИТЕ НА ЦИКЪЛА "СЪТВОРЕНИЕТО НА СВЕТА" ОТ ПРИТВОРА НА ТЪРНОВСКИЯ ХРАМ "СВ. ГЕОРГИ"

Светозара Ръцева

Фрагментарното състояние, в което е запазена декорацията на търновския храм "Св. Георги" (1616 г.), е причина десетилетия наред той да остава встрани от обсега на научните интереси на колегите. Статията на Д. Косева за двата комплекта икони от иконостаса му основателно поставя въпроса за причините, наложили подмяната на цялата олтарна преграда и преизписването на притвора в края на XVII в. (Косева 2003, 88–89). Този по-скоро историографски проблем неволно влезе и в орбитата на нашето изследване, чийто обект са идейните аспекти на програмата в притвора и отражението им върху характера на илюстрираното в третия стенописен регистър на западната стена "Сътворение на света". Липсата както на по-ранни, така и на съвременни аналози за специфичния подбор на включените във въпросния цикъл сюжети и схемите на някои от представящите ги композиции наложи необходимостта от историческо ситуиране на стенописите от притвора.

Според публикувания ктиторски надпис, църквата е построена и изписана през 1616 г. по времето на търновския митрополит Гавриил (1611–1626 г.) (Stefanov 1992, 86–99; Тютюнджиев 2007, 199). Колегата В. Поповска–Коробар атрибутира тези стенописи към продукцията на зографския екип, изпълнил през 1612 г. стенописите в притвора на манастирската църква "Св. Богородица" над преспанското село Слимница (Македония) (Поповска–Коробар 1997, 3–9). В притвора на търновския храм от този живописен слой днес са запазени само разкритите на източната стена под сцената "Страшния съд" части от същата композиция и намиращите се в непосредствена близост до нея фигури на пророк Илия и старозаветния праведник Енох от четвъртия (най-нисък) стенописен регистър на южната стена. Прави впечатление, че за разлика от фрагментите на източната стена, изо-

браженията на двамата библейски персонажи не са бучардисани (механически нанесени разрушения с цел по-добро сцепление на следващ слой мазилка), което подсказва, че вероятно не са били увредени и не се е налагало да бъдат преизписани. Какво се е случило обаче с храма "Св. Георги" в последната четвърт на XVII в. и защо се е наложило иконостасът и стенописите от притвора, както предполага колегата Д. Косева, да бъдат подновени около 1685 г. по време на петото по ред краткотрайно управление на Търновската митрополия от някогашния ловешки епископ Йезекиил (март 1685 – юни 1687) остава в сферата на догадките (Косева 2003, 97–98). Дали подновяването на иконостаса и стенописите в притвора е станало едновременно, също може да се постави под въпрос. Тръгвайки по неустойчивата плоскост на предположенията, бихме могли да свържем разрушенията на стенописите в притвора с евентуална реакция от страна на турската власт срещу размириците в Търново и Арбанаси между 1686 и 1689 г., описани в родовата хроника на фамилията Ростиславович–Дубровски като Второто търновско въстание (Димитров 2000, 75–80, 85; Тютюнджиев 2007, 273) или с похода на кримския хан Селим Гирай през същата 1689 г., съпътстван с разрушения и насилствена ислямизация на населението в много селища от Северна България (Дринов 1882, 8, Тютюнджиев 2007, 253). Подобно малко по-късно датиране на евентуалните разрушения, които претърпява декорацията на църквата "Св. Георги", би свързало подновяването ѝ с дейността на следващия Търновски митрополит – Атанасий I (1 юни 1687 – 1692), за който Ив. Тютюнджиев дава сведения, че "продължава изграждането и обновяването на храмовете в близкото до Търново село Арбанаси" (Тютюнджиев 2007, 274), а може би и в самото седалище на митрополията.

Ядро на структурираната на принципа на антитезисния паралелизъм програма в притвора е възхвалата на безграничните възможности на Бог Слово. Представен преди Въплъщението Си, след него и при бъдещото си Второ пришествие в света, активният ипостас на Светата Троица е изобразен как създава изначално, как управлява, изкупва, съди и реабилитира творението Си. Господстващ в свода в иконографията на Емануил и Ангела на Завета (сега от изображенията са запазени само нищожни фрагменти), Той е "...Алфа и Омега, начало и край..." (Откр. 1:8) – Сътворил света чрез Словото, Бог и ще го съди чрез Него. Очакваният резултат е преображение на венеца на творението Му – човека и връщане към изначалното му съвършенство от преди Грехопадението. Тази онтологична зависимост, изразена не само в съпоставянето на цикъла "Сътворението на света" – фризово развит в третия регистър на западната стена и Второто Христово пришествие – от източната, но и в необичайното за

това храмово отделение присъствие на цикъла Чудеса Христови, определя антропоцентричния характер на програмата. Чудото, като акт извън обичайните закони на материята, е единствено във възможностите на нейния Създател, което включва този цикъл в главната тема, развита в програмата на притвора – Прославата на Божието Домостроителство в лицето на възплътения Му втори ипостас. Изцелените от болести и недъзи се явяват алюзия към възстановената, човешката природа, а възкресените мъртви – обещание за бъдещото всеобщо възкресение.

Началото на Божията деятелност в притвора на църквата "Св. Георги" е представено от цикъла "Сътворението на света", за чиято синтетична схема, илюстрираща само първия и шестия период (ден), не ни е известен пряк аналог както сред средновековните, така и сред съвременни му образци, запазени на територията на Балканите (*Ил. I*).

Необичайната, по-скоро символична, отколкото наративна иконография, която предлагат някои от композициите, наложи подробно запознаване с достъпната ни литература по темата и проучване на по-ранните образци не само на Балканите, но и на Запад, където значителният брой запазени илюстрации на "Сътворението на света" в романската и готическа монументална живопис, релеф и книжна миниатюра (библии и октоихи), е най-убедителното свидетелство за популярността, с която се ползвала тази тема. Повечето западни паметници интерпретират схемите на миниатюрите от известната Котонска Библия, датираща от края на V–началото на VI в., части от която днес се съхраняват в Лондон (Brit. Mus. Ms Otho B VI) (Kessler 2000, 51–53). Като пряко инспириран от нея се счита цикълът "Сътворението на света", представен в мозайките от венецианския храм "Св. Марко" – 1240 г. (Demus 1984, 105–142). Други образци като цикъла от флорентинския баптистерий – 1270–1300 г. съчетават познатите схеми, които предлага ръкописът от Котон, с елементи, инспирирани от илюстрациите на книга "Битие" в мозаечния ансамбъл от църквата "Св. Мария Антиква" в Рим – VII в. и релефите в Оксера и Модена (Kessler 1971, 143–160; Demus 1984, 94 sq.). Като прототипи на този старозаветен цикъл, представен в програмите на събора в Монреал – 1183 г., Палатинската капела в Палермо – 1189 и църквата "Св. Франциск" в Асизи – 1290 г., О. Демус визира унищожените мозайки от V в. в римския храм "Св. Петър и Павел" и пряко инспирираните от тях, също безвъзвратно загубени, илюстрации на "Сътворението на света" от събора в Монте Касино (Италия) – XI в. (Demus 1949, o.c., 121 s., pl. 93–109; 43 s., pl. 26A–37, 250 .s.). Сходни формули за шестте дни на Сътворението представят и забележителните фрески от притвора на католикона в манастира Santa Maria de Sixena

(Vallanueva de Sigena, Osca, España (1190–1194). (Camps, Pages 2002, 12–127). Докато повечето от споменатите западноевропейски паметници представят пълния цикъл на "Сътворението на света", по същото време в храмовете от християнския изток приоритетно се илюстрира шестият ден (релефите от северната фасада на църквата "Св. Кръст" в Алтамар, Армения – 915–921 г., релефите от западната фасада на църквата в Канхасар – 1230 г., както и тези над южния портик на храма "Св. София" в Трапезунт, Турция – 1238–1263 г. (Eastmond 1999, 219–236).

В монументалната стенопис на Балканите разгърнатият вариант на цикъла също не се ползва с особена популярност. Най-ранният известен ни образец, съдържащ илюстрации на шестте дни от Божията деятелност, е запазен в параклиса "Св. Димитър" на църквата "Св. Спас" в Дечани (Сърбия) – 1335–1350 г. (Марковић, Марковић 1995, 324–350). В паметниците от периода между XVI и XVIII в. обикновено се илюстрира само шестият ден, т. е. "Сътворението на Адам", "Адам дава имена на животните", "Сътворението на Ева" и "Благославянето на праотците", като обикновено историята се продължава с "Изкушение", "Грехопадение", "Изгонване от Рая" и историята на Каин и Авел. Подобни примери дават илюстрациите на "Сътворение" в притвора на янинския храм "Св. Никола Филантропинос" – 1542 г. (Потариџовић 1993, 143–145, fig. 225, 226, 227, 229), притвора на католикона в атонския манастир Дохиар – средата на XVI в., галерията на църквата "Рождество Христово" в с. Арбанаси – 1681 г. (Прашков 1979; Геров 1996, 3–13), в притвора на католикона на манастира "Фанеромени" на о-в Саламин (близо до Атина) – 1735 г. (Кил 2002, 143) и др. На този фон с основание можем да кажем, че представеният в притворат на търновската църква "Св. Георги" цикъл "Сътворението на света" е безспорно уникален като замисъл и решение, още повече че подобен пример на съчетаване на първия с шестия ден не ни е известен. Макар че първата от разгърнатите фризово осем композиции е частично разрушена, запазеният от нея фрагмент не оставя съмнение, че е изобразявала Сътворението на небето и земята. За да разшифроваме правилно липсващите елементи от конкретния визуален код, с който е представен първият творчески акт на Бог Слово, е необходимо да изясним семантичното значение, което носят понятията "начало", "небе" и "земя" в библейския текст. За онагледяване ще ползваме илюстрацията на Бит. 1:1, от параклиса "Св. Димитър" на манастира в Дечани, където според колежата Јелена Марковић е изобразен Творецът в иконографията на Христос "да развива небесния свод, представен като голям свитък" (небето и земята от първия ден присъстват символично в разделения по хоризонтала фон на композицията – син –горе и

зелен с бели вълни – долу) (Марковић, Марковић 1995, 325). Независимо че при "Сътворението" от търновския храм запазените фрагменти подсказват съвсем различна схема, интересът ни към тази формула е продиктуван от присъствието на своеобразната и антитеза в горната част на композицията Страшния съд, където два ангела свиват подобен свитък, на чийто фон са изобразени: дейсисна конфигурация с Христос Велик съдия, войнството Му от ангели и символите на слънцето и луната. Илюстрацията на тази представа за последните дни напомня метафората от апокалиптичната картина, обрисувана от св. ев. Йоан "... и небето се дръпна и се нави като свитък..." (Откровение 6:14), и в този смисъл съпоставянето ѝ с текста от Битие 1:1 позволява едно по-широко тълкуване, осмислящо още по-ясно антитезата между "Сътворението на света" и "Страшния съд", представена в програмата на притвора от църквата "Св. Георги". Ако възприемането на свитъка като алегория на времето отъждествява развиването му в Дечани с неговото "начало" като битийна категория, то сгъването му при Второто Христово пришествие от търновския храм би трябвало да представя края на времената, когато са се изпълнили пророчествата и са се попълнили списъците на избраните. В контекста на подобно тълкуване можем да дадем като пример запазен панел със "Страшния съд" от един синайски квадриптих от XIII в., където над свитъка, който сгъва ангелът от Апокалипсиса, е изписано: "χρονοσ" – време (Bakalova, Petkovic 2003, 205–207, fig. 177). Разгледано в този смисъл, "Сътворението на света" от западната стена на нашия притвор изобразява началото на реализацията на Божия промисъл за света, а неин контрапункт на отсрещната стена е Съдът над изкупения свят, като "равносметка" на този етап от Домостроителството.

Днес от първата композиция на въпросния цикъл могат да се различат само главата и нимба на Твореца, представен в иконографията на Христос Емануил, и вляво от Него – персонафикацията на земята във вид на царствена фигура с корона и нимб, вписана в сива елипсовидна мандорла. Тази конфигурация предполага и от дясно на Твореца да е имало подобна фигура, персонафицираща небето (*Ил. II*). Сходен пример предлага илюстрацията на Сътворението на света в Библия Сувини от края на XII в. (Мулен, Общинска библиотека), където Бог Слово е изобразен да представя новосъздадените "небе" и "земя" като вписани в кръгли медальони, ликове на млад момък и жена с мафорий (Шиваров 2005, 93).

Християнската екзегеза идентифицира "небе" с висшия духовен свят, сътворен от Бог преди материята и участващ съвместно с Него в следващите актове на творчеството Му, а "земя" – с първоматерията или хаоса, от който по Божията воля е образувано

всичко. Визуализацията на тези понятия в различните паметници, датиращи от различни периоди на християнското изкуство, не следва определена закономерност. В нашия случай сивият цвят на мандорлата, обграждаща персонификацията на земята, се асоциира с ползваните в текста на Битие 1:1 определения за нея – “безвидна и пуста”, включващи се в понятието за тъмнина. Между новосътворената земя и Бог Слово, в горната част на композицията, в полукръгъл червен сегмент, е изобразен в проявлението Си на гълъб Св. Дух, носещ се над водата. Във втората композиция, в същия червен цвят, виждаме представена сътворената светлина, която в следващите сюжети от фриза, във вид на сияние (мандорла), неизменно съпътства образа на творещия Бог Слово. Предвид множеството значения на червения цвят в Стария и Новия завет, най-подходящото му тълкуване за конкретния случай е като символ на живота (Шиваров 2005, 51) и респективно – на животворящата сила на Втория Божиипостас.

За разлика от повечето илюстрации към текста на “Битие”, където изначалното Слово е представено в познатия образ на историческия Христос (Събора в Монреал, баптистерия във Флоренция, църквата “Сан Франциско” в Асизи, параклиса “Св. Димитър” на църквата “Св. Спас” в Дечани, манастира Дохиар на Атон, галерията на храма “Рождество Христово” в Арбанаси), тук идеята за Твореца е предадена условно в утвърдената за втория Му ипостас преди Въплъщението иконография на Емануил (голубрад юноша, облечен в светли одежди). Тази древна формула за представяне на творещото Слово, позната от миниатюрите в ранните библии, стенописите от края на XII в. в църквите “Св. Петър” в долината Ферентило в Умбрия и “Св. Павел” в Сполето, от мозайките във венецианския храм “Св. Марко” и др., не съдържа каквито и да било елементи, свързани с възможна промяна (брада или подчертана възраст). Макар и свидетелстваща за някои непревъзможнати влияния от раннохристиянското изкуство, тя най-адекватно представя неизменния и абсолютен Божиипостас в творческия Му акт, на Когото съответства и създаденият по “Негов образ” Адам – нетленен (следователно без възраст) преди Грехопадението.

Както се вижда, и в двата случая Творецът се идентифицира с Христос. Възприемането Му като агент на съзиданието е дървен и твърдо поддържан постулат на вярата. Трасиран в евангелието на Иоан 1:6 и препотвърден в Откровение 21, той най-ярко се визуализира в тези илюстрации към “Битие”, където Творецът е представен с кръстат нимб, с вписани в него Алфа и Омега. Макар че в нашия случай този елемент не е включен в схемата Му, същността и съдържанието ѝ остават непроменени. По-скоро прави впечатление различният подход на зографа от църквата

“Св. Георги” при представянето на втория и третия творчески акт на Бог Слово – сътворението на светлината и разделянето ѝ от тъмнината (*Ил. III*). Тук ползваният при илюстрирането на първия акт метод на персонифициране на трудно изобразимите понятия е преосмислен в абстрактни символи, като отново е заложено на цветовете семантика. Изобразен до поясно, Бог Слово сътворява светлината, представена като голям червен кръг. Ако в християнската екзегеза кръгът се асоциира с вечността, а червеният цвят запазва споменатото си значение като символ на живота, естествено е утвърждаването в следващите композиции на тази абстрактна формула за светлината като атрибут на творещия Трансцендент.

Афинитетът към изразяване на абстрактни идеи и понятия посредством геометрични форми датира от дълбока древност, но едва при Платон, а по-късно и при Козма Индикоплевтос (VI в.) получава известна теоретична аргументация. Ако за Платон сферата е била най-прекрасното измежду обемните тела, а кръгът най-красивата геометрична фигура, няколко столетия по-късно кръгли, полукръгли и радиални форми придружават като илюстрации изложената в “Християнска топография” представа за Вселената на известния александриец Козма Индикоплевтос. Популярността, с която неговият труд продължава да се ползва и през Средновековието, до голяма степен допринася за префигурирането на споменатите геометрични форми в абстрактни символи на християнския универсум (Liaño 1998, 219). В стенно пано със “Сътворението на света”, извезано от вълна и лен, с размери 3,65 x 4,70 м., от Каталуня (Испания) – 1100 г., което се съхранява понастоящем в катедралата на Жирона, с цветни кръгове са визуализирани небето и земята от първия ден (Simon 1993, 309–311). По-късно в някои италиански паметници от края на XII в., представящи шестия ден от сътворението на света (стенописите от църквите “Св. Петър” в долината Ферентило в Умбрия и “Св. Павел” в Сполето; мозайките от съборния храм “Успение Богородично” в Монреал (Сицилия), виждаме Бог Слово, седящ върху концентричните кръгове на сътворения Космос (Liaño 1998, 220). Що се отнася до сферата като формула за Божиите творения от първите дни, около 1240 г. я срещаме да представя светлината, тъмнината и твърдата в мозайките от призора на венецианския храм “Св. Марко” – 1240 (Demus 1984; Velmans, Koras, Suput 1999, 202–204), или в илюстрациите към Битие в някои по-късни средновековни Библии като датиращата от 1390 г. Библия от Public Librari, New York, Spencer Collection - Ms. 022 (<http://digitalgallery.nypl.org>).

Следващата композиция от цикъла в църквата “Св. Георги” интерпретира текста от Бит. 1:4 в изключително интересна схе-

ма. Изобразен отново до поясно, но вече в сиянието на сътворената светлина, Бог я отделя от тъмнината. Представена като сив кръг, скачен с червената полукръгла мандорла, обграждаща фигурата на Твореца, тази формула за символично представяне на различни, но свързани или произтичащи едно от друго явления, понятия, действия и др. е позната в християнската иконография. Между XI и XII в. тя се ползва в романското изкуство за представяне на двойствената природа на богочовека Христос (фигурата Му в слава не рядко се изобразява вписана в мандорла, съставена от два застъпващи се кръга) (Camps, Pages 2002, 24–29).

Значително по-късно, на изток, в поствизантийската балканска живопис при някои от илюстрациите на Икос 8 от Богородичния Акатист – текстът “Неописуемото Слово изцяло бе на земята, без ни най-малко да отстъпи от небето...” – същата идея буквално визуализира метафората от песнопоетичния текст във вид на две скачени мандорли, във всяка от които е изобразен Бог Слово (Ръцева 2005, 95–96). В нашия случай буквализацията е насочена към глагола “отдели”, като връзката между сивия кръг, асоцииращ се с тъмнината, и полукръглот червено сияние, обграждащо фигурата на Твореца, представя не крайния резултат, а процеса. Този старозаветен сюжет се явява алюзия към отделянето на праведниците – осветени от Божествената слава, от грешниците – обречени на вечен мрак, изобразени на източната стена, където е илюстрирано Второто Христово пришествие.

Следващите 5 композиции, последната от които не е запазена, са свързани със шестия период (ден) от Сътворението на света, в който обект на Божията деятелност е човекът. Първата от тях, съответстваща на текста от Бит. 2:7, представя неговото създаване от земна материя. В червена елипсовидна мандорла е изобразен Бог Слово, обърнат с благославящ жест към полуизправения Адам. Кръстосаните пред гърдите ръце на праотеца подсказват, че все още не му е вдъхнат живот (*Ил. IV*). Ако този акт, съобразно същия разказ за “Сътворението”, тук не е представен, в притвора на венецианския храм “Св. Марко” виждаме “диханието за живот”, олицетворено по античен модел от гола детска фигура с криле в ръцете на Адам. В църквата “Св. Георги” във В. Търново подобна фигура, макар и без криле, държи прамайката Ева от следващата композиция. Според тълкуванието, което дава св. Симеон Нови Богослов (XI в.) на същия разказ, тя би трябвало да е получила душа от одушевената плът на Адам, от която е създадена, а не директно от Бог (*Ил. V*) (Dargrouzes 1966-1967, 1–13; Fernandez Jimenez 2002, 41). И неминуемо пред нас възниква въпросът: Ако действително е представено създаването на Ева по текста от Бит. 2:22 и детската фигурка в ръцете ѝ приемем като олицетворение на одушевяването ѝ от

вече одушевената плът на Адам, то защо предходната композиция не представя акта, в който праотецът получава "дихание за живот", т. е. как Адам би могъл да "одушеви" Ева, преди неговата плът да е одушевена от Бог? Явно тази необичайна схема ни сблъсква с проблема за двойния разказ, който ни предлага книга "Битие" 1:26-27 и 2-7. Включен още от древността в орбитата на внимание на светите отци, той е довел до възникването на две интерпретации (Orbe 1997, 13-31; Sfameni Gasparro 1991, 511), намиращи по-късно развитие при св. Симеон Нови Богослов, според който "Човекът е единственото същество от видимите и невидимите, което е било сътворено двойно (двукратно) от Господ, от една страна, тялото – "нетленно и материално,.... но все още не напълно духовно" и, от друга страна – душата" (Fernandez Jimenez 2002, 38-39). Макар и в известна степен адекватно към нашия образец, това тълкуване не дава обяснение за присъствието на споменатата детска фигурка в ръцете на Ева, защото дори и феминистки настроените екзегети трудно биха се съгласили с възможността Адам да е получил "дихание за живот" чрез нея. Единственото обяснение, което бихме могли да предложим на този етап от проучването, е въпросното олицетворение на душа да изразява в по-алегоричен план антитезата: Какво Бог дава на нашата прамайка и респ. на човека? – безсмъртна душа и свободна воля и с какво го изкушава дявола? – с абсурда творението да стане равно на Твореца. Развито като илюстрация и в следващите композиции от цикъла "Благославянето на праотците от Господ" (Бит. 1:28) и "Изкушението на Ева" (Бит. 3:1-5) (Ил. VI), това тълкуване изнася на преден план исконния за християнството морално-етичен проблем "гордостта" в позицията на първопричина за греха, т. е. възгордял се със своето съвършенство (1 Тим. 3:6), човекът не успява да съхрани достойнството си (Иуд. 6) (Лопухинъ 1986, 8). Резултатът от този избор – "Грехопадението" – по всяка вероятност е бил представен в последната (сега разрушена) композиция от цикъла.

Спецификата на "Сътворението на света" от църквата "Св. Георги" предполага възможността подобно визуално тълкуване на Библейския текст да е свързано с влиянието на поникналите през XVI и XVII в. с католическата и протестантска пропаганда идеи на Реформацията, която открила на Запад нова ера в преводите на Петокнижието и неминуемо оказва влияние и върху православната екзегеза (Шиваров 1995, 80). Не бива също да отминаваме и факта, че паметникът датира от времето на най-висока ескалация на богословските спорове, довели до продължилата трийсет години (1618-1648 г.) междуконфесионалната война (Шиваров 1995, 81).

Поставяйки този уникален като замисъл и решение старо-

заветен цикъл в цялостния полемичен контекст на програмата (доколкото, разбира се, е възможно тя да се ретроспектира по запазените фрагменти), в нас се затвърждава мнението, че той не лансира само обичайната дидактична максима за последиците от Грехопадението, а по-скоро е част от христоцентричната идея за Божието Домостроителство. В този аспект не можем да не отбележим връзката между Ева и св. Богородица, представена в източната част на северната стена в предобраза си на Древо Йесеево, а в подсводовата арка – в предобраза си на небесната стълба от видението на праотец Яков. Йесей, по аналогия с Адам, който спи, докато от реброто му излиза Ева, неразумно проправила пътя към греха, също се изобразява спящ, докато от корените му произлиза “новата Ева” – св. Богородица, чието смирение е открило на човечеството пътя към неговото изкупление (Abbe Corblet 1860, 54–55) и като стълба ще го отведе към Небесното царство... (Панайотова 1993, 51). В този контекст биха могли да се разгледат и изобразените като стражи в най-източната зона на южната стена, непосредствено до Страшния съд, образи на пр. Илия и праведния Енох – единствените взети от Бог. Тяхното присъствие се явява библейско доказателство за възможното спасение на човечеството и преди Въплъщението на Словото чрез спазване на Божиите заповеди.

Разгледана в по-мощабен план, програмата на притвора в търновския храм “Св. Георги” е подчинена на идеята за Божието вездесъщие и могъщество. Ако още с влизането си в храма, заставайки пред великия Хронократор – господаря на съвременното време, богомолецът се замисля за финала на земния си път, обръщайки се назад, той вижда в цикъла “Сътворението на света” началото му и първопричината за неговата мимолетност. Интерпретирайки, от една страна, по доста нетрадиционен, а от друга – по твърде архаичен за времето си начин текста от кн. Битие, този цикъл намира по-близки иконографски паралели в паметниците на романската монументална живопис и книжната миниатюра от епохата на готиката, отколкото в по-ранните и съвременни му балкански образци. Подобен факт не само отново изнася на преден план често визириания в изследванията на много колеги проблем за влиянието на западноевропейското изкуство у нас и пътищата за разпространението му, но и поставя пред съвременната ни изкуствоведска наука назрялата необходимост от детайлното му и изчерпателно проучване.

## ЛИТЕРАТУРА:

- Геров 1996:** Г. Геров. Време и "история" в стенописите от галерията на арбанашката църква "Рождество Христово". – Проблеми на изкуството, 41, 1996.
- Димитров 2000:** С. Димитров. Второ търновско въстание. – В: История на Велико Търново. т. 2, В. Търново, 2000.
- Дринов 1882:** М. Дринов. Български летописен разказ от края на XVII в. – ПСп.1882, № III.
- Кил 2002:** М. Кил. Изкуство и общество в България през турския период, С. 2002.
- Косева 2003:** Д. Косева. Два комплекта икони от 1616 и 1685 г. за иконостаса на църквата "Св. Георги" във Велико Търново – Старобългаристика, XXVII, 2003, 2.
- Лопухинъ 1986:** А. П. Лопухинъ. Библейская история Ветхаго завета, Монреаль, 1986.
- Марковић, Марковић 1995:** Ј. Марковић, М. Марковић. Циклус Генезе и старо-заветне фигуре у Параклису Св. Димитрја. Зидно сликарство Манастира Дечана. Граћа и Студије, Београд, 1995.
- Панайотова 1993:** С. Панайотова. Иконография и богословска интерпретация на сцената с Дървото на Йесей в английските псалтири (XII–XIII в.). – Проблеми на изкуството, 4, 1993.
- Поповска–Коробар 1997:** В. Поповска–Коробар. Към атрибуцията на живописста в Слимничкия манастир и нейните паралели в някои църкви в България, – Проблеми на изкуството, 1997, 2.
- Прашков 1995:** Л. Прашков. Църквата "Рождество Христово в Арбанаси", С., 1979.
- Ръцева 2005:** С. Ръцева. Църквата "Св. Атанасий" в Арбанаси и традициите на епирското ателие. В. Търново. 2005 г.
- Тютюнджиев 2007:** Ив. Тютюнджиев. Търновската митрополия през XV–XIX в., В. Търново, 2007.
- Шиваров 1995:** Н. Шиваров, Библиестични насоки в Европа през XVI–XVII в. – В: Ренесансът и България, С. 1995.
- Шиваров 2005:** Н. Шиваров. Херменевтика на Стария завет, С. 2005.
- Abbe Corblet 1860:** Abbe Corblet. Etude iconographique sur l'Arbre de Jesse, Paris, 1860.
- Camps, Pages 2002:** J. Camps, M. Pages. Guia visual art romanica. Museu Nacional d'Art Catalunya. Barcelona, 2002.
- Bakalova, Petkovic 2000:** E. Bakalova, S. Petkovic. "Iconografia bizantina". In: E. Bakalova, G. Passarelli, S. Petkovic, A. Vasiliu, T. Velmans, P. Vocotopoulos, El mundo del icono desde los origenes hasta la caida de Bizancio Madrid, 2003.
- Darrouzes 1966–1967:** J. Darrouzes. Tratados Eticos I vols. 3, en Sources Chretiennes, Paris, 1966–1967.
- Demus 1949:** O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
- Demus 1984:** O. Demus. The Mosaics of San Marco in Venice. vol. 2, Washington, 1984.
- Eastmond 1999:** A. Eastmond. Narratives of the Fall: Structure of Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond. – DOP, 53, 1999.

**Fernandez Jimenez 2002:** F. M. Fernandez Jimenez. El Humanismo bizantino en San. Simeon el Nuevo Teologo. La renovacion de la mística bizantina. (Nueva Roma, vol. 8), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2002.

**Kessler 1971:** H. L. Kessler. Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles. – Art Bull 53, 1971, 2.

**Kessler 2000:** H. L. Kessler. Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Pennsylvania, 2000.

**Liaño 1998:** E. Liaño. La pintura románica pintura románica, primer lenguaje común europeo. – In: J. Sureda, E. Liaño, El despertar de Europa. Pintura románica, primer lenguaje común europeo siglos XI–XIII. Madrid, 1998.

**Orbe 1997:** A. Orbe. Antropología de San Ireneo, Madrid, 1997.

**Sfameni Gasparro 1991:** G. Sfameni Gasparro. "Creación (doble)", en Berardino, A., ed., Diccionario Patristico y de la Antigüedad Cristiana, Salamanca, 1991.

**Simon 1993:** D. Simon, Late Romanesque Art in Spain. – In: The Art of Medieval Spain a.d. 500 – 1200, The Metropolitan museum of Art, New York, 1993.

**Stefanov 1992:** P. Stefanov. On the Greek-Bulgarian art relations in the XVII<sup>th</sup> century (based on material from St. George's church in Veliko Tarnovo). – Etudes balkaniques, 1992.

**Velmans, Korac, Suput 1999:** T. Velmans, V. Korac, M. Suput. Bizancio. El Esplendor del arte monumental, Madrid, 1999.

**Ποταμιανου 1993:** A. M. Ποταμιανου. Η μονή των Φιλανθρωπινθν και πρωτι φαση της μεταβυζαντινες ζωγραφικε, Αθηνα, 1993.