

## ЗА НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА СТЕНОПИСНИЯ ЦИКЪЛ “ШЕСТОДНЕВ” ОТ КЪПИНОВСКИЯ МАНАСТИР

ВЕНЦИСЛАВ ЦОНЕВ

Въпросът за “Шестоднева” в българското християнско изкуство е разглеждан през последните десетилетия в различна степен от редица изследователи като Асен Василев, Атанас Божков, Велда Марди - Бабикова, Иванка Гергова, Атанас Славов и Любен Прашков, но публикациите им нямат цялостен характер на трудове по темата, те представляват само фрагменти в контекста на други по-обемни научни задачи.<sup>1</sup> Художествени паметници с шестодневни сцени се срещат на много места по църквите в страната и те заслужават специално внимание.

Ние ще се спрем тук върху един забележителен стенописен паметник на изкуството от периода на Българското възраждане, свързан с историята на Великотърновския край. Става дума за цикъла “Шестоднев” от църквата в манастира “Св. Никола”, разположен на 5 км от с. Къпиново в подножието на Еленския балкан. Има предание, че този манастир е основан в 1272 г. при управлението на цар Константин Тих. През вековете на османското робство той споделя нерадостната съдба на повечето български обители - многократно е опожаряван и после обновяван от будното местно население. Последните опустошения са от края на XVIII в., когато се извършват редица набези на кърджалийски банди в района.

В част от надписа под корниза на църковната апсида се говори за възстановяването на храма през 1835 г. Тогава е построена от дряновски майстори сегашната продълговата еднокорабна безкуполна сграда с притвор и допълнителна нартика с дървени колони, поддържащи навес от западната страна. Вниманието на специалистите отдавна е привлечено тук от наличието на богата стенописна композиция, изобразяваща Страшния съд върху външната фасада на запад. Според надписа на входната врата този стенопис е правен от образописеца Йоан през 1845 г., за творбата е споменавано многократно, защото притежава специфичен характер като замисъл и изпълнение. За нас обаче интерес представлява разположеният върху цокълната част от източната стена на притвора стенописен цикъл “Шестоднев”, отразен до този момент само бегло в изкуствоведческата литература и заслужаващ по-голямо внимание. Например в главата за шестодневните цикли, поместена в книгата на Асен Василев, касаеща социалните и патриотичните теми в изкуството ни, само се споменава с две изречения за наличието на такъв цикъл в Къпиновския манастир. Липсват дори публикации на снимки в албумите, посветени на манастирите във

Великотърновския край.

Появата на този "Шестоднев" не е случайно явление, тя е свързана със засиления интерес на възрожденските майстори към човешката личност и заобикалящата я материална среда. Съществено значение има проникващото западно влияние, съчетаващо достиженията на Европейския ренесанс и бароковото изкуство. Наличието на такива сцени в храмовете на Западна Европа е нормална практика, започваща още през XI - XII в. с примери от Италия, Германия и Франция.<sup>2</sup> В живописната система на източно православната църква обаче темата за "Шестоднева" си остава периферна и нетрадиционна чак до XVIII в. Тогава се поставят основите на оня истински бум от такива изображения, който обхваща българските земи през XIX - XX в. Цикълът от Къпиновския манастир е една от първите по рода си живописни творби в Българското възрождане, защото паметниците преди него са представени предимно от рисувани иконостасни пана или дърворезби. Това не означава, че липсват запазени произведения от Средновековието. Сред стенописите от първата половина на XVII в. в северната галерия на църквата "Рождество Христово" в Арбанаси съществува разширена поредица, свързана с византийския менолог за празниците от зимния период на годината. Известно е, че православната църква тачи паметта на прародителите на Сирната неделя, когато християните получават прошка за греховете си.

В Къпиновския манастир обаче цикълът "Шестоднев" има самостоятелно място в общата декорация на храма, интересното тук е липсата на други стенописи в наоса и че шестодневните сцени не са разположени върху дървените иконостасни пана, каквато е разпространената практика по това време. Самата преградна стена на предверието притежава известни архитектурни особености - тя не е цялостна във височина и е прорязана от два големи прозореца с дървени решетки. Това се прави с цел да бъде подобрена акустиката и видимостта от притвора към наоса, но има и нещо по-съществено, свързано с функцията на помещението. От историята знаем, че през XIX в. манастирът бил мъжки, а по време на големите християнски празници тук са присъствали много хора от съседните селища. Наличието на отделно женско помещение е наложително и като такова се използва притворът. За украса на отделението е нарисуван цикълът "Шестоднев", защото той се явява носител на силен морално-етичен заряд, въздействащ непосредствено върху съзнанието на християнките. Подобна преградна стена съществува и в църквата на близкия Килифаревски манастир, построена в 1842 г., но тук декорацията липсва и преградата е изцяло с решетъчна конструкция.

Според Асен Василев има вероятност цикълът от Къпиново да предхожда 1811 г., защото в църквата са запазени и по-стари икони.<sup>3</sup> Автори като Георги Чавръков и Георги Стефанов направо приписват творбата на Йоан Попович, но без съответната обосновка.<sup>4</sup> За нас по-важни са иконографските особености на шестодневните сцени, защото някои от тях са уникални. Те са 6 броя и художникът ги разполага в последователен ред, симетрично от двете страни на вратата към наоса. Стенописните пана имат приблизителни размери 75 x 65 см.

Първата сцена отляво разказва за току-що сътворения от Бога свят, показан е пейзаж с голи скали и буйна река, над които се извисява огнена дъждовна дъга, един нов за българското християнско изкуство символен елемент. Върху рамката има надпис: "В началото Бог сътвори небе и земя". Липсва самостоятелно изображение на Твореца, като при поредицата от църквата "Св. Никола" в Елена, но е напълно възможно цветната дъга да символизира Светия Дух, който се носел (според книга Битие) над бездните и водите след създаването на твърдата. Освен това дъгата напомня за свежестта на природата след първите дъждове, въпреки че в Библията се говори първоначално само за гъста водна пара. Ако погледнем зад манастирската ограда, откриваме прелестите на същия скалист пейзаж по течението на близката р. Веселина.

Във втората сцена са показани Адам и Господ, но ако нямаше нарочен надпис с указание за Сътворение Адамово, тя може механично да се тълкува като Даване имена на животните. Бог Саваот е поставен високо горе върху пръстен от облаци, картината на рая има раздвижен фон, виждат се отделни дървета, кичури трева и многобройни животни, разположени от двете страни на изправения в цял ръст Адам. Идеята на автора е била да покаже сътворението на живите твари и прародителя, но такова обединение на епизодите представлява рядко отклонение от установената иконографска схема. Преди всичко прави впечатление дистанцирането на Бога от пряко действие в сътворението. Тук Той благославя всички живи същества, които са плод на обществената воля, възплътена в Логоса.

Следващата по ред сцена изобразява Сътворението на Ева и в нея няма нищо необичайно като иконография. Действието се извършва край дървото на живота в традиционен вариант. По-интересно е пано № 4, където отново се натъкваме на съществени отклонения, плод на художествено мислене. Надписът посочва, че

се извършва Даване имена на животните и птиците, но бог присъства тук само като триъгълен нимб, излъчващ светлина върху кръг от облаци с кафяви сенки. Такъв нимб в по-общ план символизира животворящата Света Троица. Под него са показани Адам, Ева и животните. Едновременното присъствие на двамата прародители в този епизод можем да си обясним в известен смисъл с непресъхващото влияние на старата апокрифна книжка върху трактовката на Битийния



Обр. 1. Даване имена на животните.

цикъл. Тук имаме предвид определен текст от известното "Слово за Адам и Ева", където в глава IV към предисловието за първородния грях Ева казва на децата си: "Адам пазеше зверовете от мъжки пол, а аз пазех тези от женски

пол”.<sup>5</sup> Но идейните мотиви на възрожденския художник от XIX в. са вероятно по-дълбоки, защото той твори под силното влияние на проникващите от западна Европа хуманистични идеи. Между тях особено място заема широко прокламираното от Френската революция равенство на всички хора. Съвместните действия на прародителите за даване имена на животните ни показват новото отношение на съвременниците към жената като биологичен и социален фактор. Друга характерна особеност на разглежданата сцена е повишеното внимание на автора към животинските изображения. Той постига висока степен на пластичност и вярност в анатомичните форми на отделните видове, което ни въвежда на мисълта, че е използвал енциклопедия или друг нагледен печатен материал за първоизточник. Това личи ясно в третирането на слона, камилата, ламата и пауна.

Следващата сцена също съдържа многобройни елементи на природната среда, тя е била близка като композиционно решение до най-разпространения иконографски модел. Показва се Грехопадението, но сред пищен декор от зеленина и животински представители Адам седи върху гъстата трева като страничен наблюдател, а Ева му подава забранения плод. Тя сочи с ръка към змията, която държи в устата си клонка с още един плод. Прави впечатление добрата моделировка на телата на прародителите и животните, застанали в изразителни пози. Освен това са показани отново изображенията на слънцето и луната, срещащи се в трите първи сцени от цикъла.

Последната шеста картина ни поднася някои изненади, още повече че е била скрита почти цялата до този момент поради наличието на владишки трон пред нея. Тя показва изгонването от рая по един странен композиционен вариант и

съдържа редица фолклорни елементи. Вместо изображението на рая около застаналия в лявата половина на паното Ангел Господен се вижда голяма огнена дъга, подобна на тази от сцена № 1. Дъгата символизира както райската врата, така и божие присъствие в действието. Ангелът държи във вдигнатата си ръка крива турска сабя вместо полагащия се огнен меч, посочен в Писанието. Напускащите рая (в дясната половина) прародители са облечени в ризи, липсват обичайните им растителни препаски или кожени дрехи. Този вариант не е изключение, но се среща сравнително по-рядко. Откриваме го като ранен пример в една илюстрация към известния Рилски дамаскин от XVII в., също сред иконостасните пана от 1813 г. в църквата “Св. Архангели” от Арбанаси. Често възрожденските майстори поставят



**Обр. 2.** Миниатюра към Рилски дамаскин от XVII в. с Изгонването от рая.

облекло на прародителите далече преди епизода с изгонването от рая. Друга съществена особеност на сцените в притвора на манастирската църква е богатата растителна украса от цветя и клонки, рамкиращи отделните сцени. Подобни орнаменти изпълват арката над нишата с изображението на Христос от композицията Страшният съд, изографисана върху външната стена. Общо за битовите елементи и сцени можем да подчертаем, че те навлизат масово в църковното ни изкуство именно през Възраждането, въпреки честото им присъствие в творбите от периода на Българското средновековие. Достатъчно е да споменем стенописите от Земен, Бояна, Иваново, Хрельовата кула в Рилския манастир, тези около София и църквите в Арбанаси.

В развитието на темите за Сътворението и Грехопадението в българското изкуство през XVII - XIX в. се забелязва едно разширяване на иконографския обхват чрез вмъкването на допълнителни сцени с битов характер. Те показват предимно трудовата дейност на изгонените от рая прародители. Например в църквата "Св. Архангели" от Арбанаси и в Троянския манастир има иконостасни пана със сцена, в която грешният Адам копае земята с права лопата. В някои запазени икони и миниатюри виждаме как Адам оре с волове, а Ева преде на хурка. Такива сцени липсват при "Шестоднева" от Къпиновския манастир, но това не омаловажава неговите художествени качества.

Разкритите по-горе особености в изпълнението на стенописния цикъл от Къпиново ни насочват към следното заключение: възрожденският майстор демонстрира едно завидно творческо умение, той е школуван, но съзнателно отклонява от установените канони, които явно са в разрез с личното му отношение към отражението на човека и природата в изкуството. Това се отнася и до сцената Страшният съд, тя също не се подчинява напълно на предписанията, което личи от избраното композиционно решение - над входната врата е представена променена централна част на утвърдената схема, защото липсват изображения на Адам, Ева и Уготований престол с изправеният кръст. Този факт се обеснява до известна степен със стремежа на автора да представи образа на съдията Исус Христос в по-голям размер.

Смятаме, че имат основание твърденията за авторството на Йоан Попович относно нарисувания в преддверието "Шестоднев", сходствата в графично и колоритно отношение са очевидни, откриваме ги също в композиционните детайли. Например в центъра на Страшния съд е разположена рисуванa украса върху надвратната каменна арка. Художникът използва като основен елемент същата цветна дъга, която видяхме



Обр. 3. Композицията Страшният съд в Къпиновския манастир.



Обр. 4. Иконостасно пано от църквата „Св. Никола“ в Елена.

в две от сцените в “Шестоднева”. Само че тази дъга по каменната арка е обърната наопаки и е част от еднообразна серия, наподобяваща лъчите на слънцето. Цветните дъги на възрожденския зограф ни напомнят за подобните експерименти в творчеството на западноевропейски майстори като Каспар Фридрих и Уйлям Търнър, едни от ярките родоначалници на романтизма през XVIII - XIX в.<sup>6</sup> Но търсенията в западното светско изкуство нямат нищо общо с религиозната мистика и догматизма, защото Средновековието там е вече спомен. По това време българското възрожденско художествено творчество прави първите си крачки, то общо взето не надхвърля рамките на източноправославната религиозна традиция. Българският зограф включва новите декоративни елементи като ефектно допълнение, непротиворечащи на църковни

канони и практика. Огнената дъга е носител и на религиозен символ.

Допускаме възможността битийният цикъл от Къпиновския манастир да е бил създаден от Попович по-рано, скоро след обновлението на църквата през 1835 г., а външната украса, представена от Страшния съд и фигурата на Св. Никола над южния вход, да е правена допълнително през 1845 г. Това няма съществено значение, защото художникът е един и същ, неговото име придобива известност през 20-те години на XIX в., достатъчно е да споменем голямата му икона “Оплакването на Христос” от църквата “Рождество Христово” в Арбанаси. Тази икона има важна роля като сравнителен материал, тя съдържа някои композиционни елементи, които са напълно идентични със съответните им от сцените на “Шестоднева” в Къпиновския манастир. Имаме предвид специфичната форма и колорит на облачните пръстени, небесните светила и растителна украса във фоновете. Тук няма място за случайна прилика, защото и дребните детайли съвпадат.



Обр. 5. Иконостасно пано от църквата „Св. Архангели“ в Арбанаси, 1813 г.

Трябва да подчертаем, че в района на гр.

Елена са работили и зографи от Тревненската школа, но достиженията на местните ателиета са неоспорими. Затова манастирската управа кани Йоан Попович от Елена да зографиса църквата, което се потвърждава в манастирската кондика чрез записките за получените суми в грошове.<sup>7</sup>

Шестодневните сцени в Къпиновския манастир говорят за майсторството на творците от втория период на Българското възраждане, когато религиозното ни изкуство преживява своя последен подем. Сравнявайки посочените изображения с предхождащите ги цикли от Елена, с. Енина (Казанлъшко), Арбанаси и Троянския манастир, забелязваме настъпилите промени в посока към по-доброто композиционно решение, чрез балансираното разполагане на групите участници в сцените и премахването на схематичния, разграфен в плоскости фон (обр. 4, 5). Усеща се стремежът за по-реалистично анатомично третиране на човешките тела, животинските и ботаническите видове. Цикълът от Къпиново изпреварва по време, но не отстъпва по художествените си качества на такива забележителни стенописи от Централна България, като изображенията от Захари Зограф в Троянския манастир (1848 г.) и тези върху сводовата част на нартиката в Соколския манастир, дело на шипченски майстори през 1862 г.

#### Б Е Л Е Ж К И

<sup>1</sup> **Василиев, Ас.** Социални и патриотични теми в старото българско изкуство. С., 1973, 88 - 106; **Божков, Ат.** Миниатюрите на дамаскина от XVII в. в Рилския манастир. - Изкуство, XVII, 1968, 18 - 22; Българската икона. С., 1984, с. 348, 375; **Марди - Бабинова, В.** Арбанашките иконостаси от XVI - XVII в. - ранни творби на тревненските майстори. - Векове, X, 6, 1981, 43 - 48; **Славов, Ат.** Традиции и перспективи на българското приложно изкуство. С., 1975, 116 - 133; **Гергова, И.** Образният свят на българските иконостаси от XVI - XVIII в. - Изкуство, XXXIV, 5, 1984, 34 - 41; **Прашков, Л.** Църквата "Рождество Христово" в Арбанаси. С., 1979, с. 125, 173.

<sup>2</sup> **Колев, Б.** История на изкуството. С., 1973, таб. 320, 354, 355; **Чилингиров, Ас.** Романското изкуство. С., 1977, таб. 13.

<sup>3</sup> **Василиев, Ас.** Социални и патриотични теми... с. 96.

<sup>4</sup> **Чавръков, Г.** Български манастири. Изд. Септември, 1978, с. 122; **Стефанов, Г.** Икони от град Елена. Септември, 1985.

<sup>5</sup> **Петканова, Д., К. Куев.** Христоматия по старобългарска литература. С., 1978, с. 151.

<sup>6</sup> **Кларк, К.** Цивилизацията. С., 1977, 314 - 315.

<sup>7</sup> **Василев, Ас.** Български възрожденски майстори. С., 1965, с. 551.

ABOUT SOME PECULIARITIES OF THE MURAL-PAINTING CYCLE  
"THE SHESTODNEV" FROM THE KAPINOVO MONASTERY  
(Summary)

Ventsislav Tsonev

The present article treats the characteristic icon-painting peculiarities of "The Shestodnev" from the Kapinovskiy monastery, an unstudied and little known to the science monument of the Bulgarian art from the period of the Renaissance.

The article includes the thesis of the autorship of Joan Popovitch - an icon-painter from the town of Elena - on this cycle, which has the qualities of an unique work.