

АСЕН ЧИЛИНГИРОВ

**БЪЛГАРСКАТА
АРХИТЕКТУРНА
ШКОЛА**

**ИЗСЛЕДВАНИЯ
II**

БЕРЛИН 2007

ИНТЕРНЕТНО ИЗДАНИЕ НА АВТОРА
НА ПРАВАТА НА РЪКОПИС

© Асен Чилингиров – текст, илюстрации, оформяне
Всички права запазени

СЪДЪРЖАНИЕ НА ТОМ ВТОРИ

Предговор от автора..... V

Едно строително ателие от югозападната част на
Балканския полуостров през първата трета
на XIX век..... 1

Нови данни за строежа на съборната църква в
Зograфския манастир 41

ПРИЛОЖЕНИЕ

Авторство и датировка на стенописите
в самоковската джамия 161

Традиция и новаторство
в архитектурно-композиционния замисъл
на съборната църква в Рилския манастир 289

ПРЕДГОВОР ОТ АВТОРА

Вторият сборник изследвания върху българската архитектура е посветен главно на проучвания върху дейността на едно българско строително ателие, създало в течение на повече от осем десетилетия през втората половина на XVIII и първите четири десетилетия на XIX век най-забележителните паметници на църковната архитектура в светогорските манастири и България – но и поредица от не по-малко забележителни ислямски джамии в Албания, Македония и България. За разлика от безбройните анонимни творци на българското антично, средновековно и възрожденско изкуство, за участниците в туй строително ателие ние разполагаме с архивни материали, посочващи имената им и идентифициращи техните творби. Най-важните от тези материали се съдържат в сметководната книга на Зографския манастир в Света гора, която ни предоставя и всички данни за употребените за строежа на манастирската църква през първите години на XIX век материали и тяхната пазарна цена, както и за заплащането на труда и храната на работниците. Този единствен в българската история запазен досега документ се публикува тук за първи път във факсимиле и в неговия пълен текст, заедно с коментarii към него.

Останалите студии в сборника са посветени на изследвания, свързани с дейността на майсторите от строителното ателие, на първо място известния досега само за участието му като главен майстор и архитект на съборната църква в Рилския манастир. Това е Първомайстор Павел от село Кримин, Костурско, чието участие в изграждането на цяла поредица изключителни паметници на архитектурата вече ни го представя като една от най-големите творчески личности в цялата история на българското изкуство. На края на сборника е приложена и една студия върху стенописите на самоковската джамия, престроена от същия Първомайстор Павел непосредствено преди строежа на рилската църква. В самоковската джамия, в рилската църква, но и в още една от най-важните постройки на Първомайстор Павел, новоизградената западна част от съборната църква в манастира „Велика Лавра на свети Атанасий“, дейността на най-големия архитект на Българското възрождане се среща с дейността на

най-големия български художник от същата епоха, Захарий Зограф, чиито стенописни ансамбли, бележат върха на монументалната живопис на епохата. И тази симбиоза между архитектурата и монументалната живопис, получила своето идеално осъществяване при цяла поредица от манастирски църкви, ни представя и най-важната особеност на българското възрожденско изкуство, в което българите от всички краища на своята родина дават израз на своя усет към прекрасното, но са и в състояние да покажат своето голямо изкуство, чиято традиция води началото си от най-далечното минало.

Проучванията дейността на Първомайстор Павел и неговото строително ателие, но и на Захарий Зограф и неговите стенописи и икони, пръснати по всички части на Балканския полуостров, бяха свързани с голям брой пътувания от Албания до Македония и Южна Гърция, но най-вече в светогорските манастири, извършени между 1978 и 1989 година. Многобройните ми изследователски пътувания в Света гора можаха да бъдат осъществени само със съдействието на Министерството на външните работи на Република Гърция и на бившия губернатор на Света гора, професор Дим. Цамис, както и на игумена и старейшините на манастира „Велика Лавра на свети Атанасий“, които не само ми дадоха великодушното разрешение да заснема всички стенописи на Захарий Зограф, но и да направя проучвания в архива на манастира, като по време на работата ми оказаха всевъзможна помощ, улесняваща моите изследвания и заснемания. Гостоприемството и съдействието на покойния игумен на Зографския манастир, архимандрит Евтимий, по време на многобройните ми посещения на манастира ми дадоха възможност да направя там пълно архитектурно и фотографско заснемане, а разрешението му да работя и в архива на манастира – и то въпреки наложената му от определени български институции специална и отнасяща се лично за мене възбрана – спомогна за откриването на старата сметководна книга. Не помалко съм задължен също на представителя на Хилендарския манастир в Кария, архимандрит Митрофан, за многократно оказаното от него гостоприемство в конака на манастира и в самия манастир, където също ми бяха предоставени най-добрите възможни за Света гора условия за работа. На всички тях изказвам сърдечна благодарност.

След като вече бях привършил моите изследвания на архитектурата на светогорските църкви излезе от печат подготовения в течение на много десетилетия монументален труд на проф. арх. Павлос Милонас, посветен на същата тема. Този му труд допълни значително моите познания по някои от светогорските църкви, за чието заснемане аз не можах да получа нужното за това разрешение. От друга страна не мога да не изкажа и моето задоволство и радост, че изследванията ми допълват някои съществени пропуски и празноти в неговите изследвания. И това обстоятелство събужда у мене надеждата, че следващите поколения гръцки и български изследователи един ден ще работят съвместно в проучването на общото ни богато наследство.

В приложение към този сборник се дава и студията на арх. Никола Мушанов за архитектурата на рилската съборна църква, която има най-тясна връзка с моите изследвания на строежите на Първомайстор Павел от Кримин. Макар и отпечатана още в 1988 година, тази студия е много трудно достъпна за днешния български читател, понеже целият тираж на сборника, където тя беше публикувана, с изключение на получените от авторите няколко екземпляра, бе унищожен през 1990 година. Тази студия има особено значение в българската историография и с нейното отпечатване в този сборник тя ще може да получи не само своето признание като важно звено в поредицата проучвания на българската възрожденска архитектура, но и да послужи при по-нататъшните изследвания на следващите поколения български историци и изкуствоведи – на които и аз посвещавам моя труд.

Берлин, 26 август 2006 година.

ЕДНО СТРОИТЕЛНО АТЕЛИЕ ОТ ЮГОЗАПАДНАТА ЧАСТ НА БАЛКАНСКИЯ ПОЛУОСТРОВ ПРЕЗ ПЪРВАТА ТРЕТА НА XIX ВЕК*

В своето описание на Рилския манастир¹ Неофит Рилски отделя само няколко изречения за архитекта-строител на изградената от 1834 до 1837 година манастирска съборна църква, устабаши (първомайстор) Павел Йоанов от село Кримин², Сисанийска епархия (днес Поликастанон, префектура Кастория, Северозападна Гърция): „Той архитектонъ Павелъ [...] като беше освидѣтелствованъ въ искуството си и отъ други церкви изрядны, които направилъ по други мѣста, възложисе братството на него съ несумнително увѣреніе, и даде му свобода да си покаже на тая църква всичкото свое искуство (мурафетъ). Но тука като намери той искусный и остроумный архитектонъ по пространно поприще (стадіонъ), разви полно всичкото свое искуство, що можеше да покаже, и въздигна тая чудна църквж, която е единственна (каквото ще рече въ предидущихъ во всичкѣхъ отоманскѣхъ державж и по величественностьж и по искусното и зданіе, а послѣ и по другите нейни украшения“. Малко по-горе, също тъй лаконично, Неофит Рилски описва и предисторията на строежа: „Предъ начатието на тая църква една година напредъ избрахасе двама братя отъ братството манастирско искусни и пратихасе на света Гора прикрито да соглядаѣтъ всичките тамошни церкви, и що любопитно и достопамятно видатъ въ нихъ да назначѣтъ внимателно, и като собраха потребните свѣдѣнія от тамо и отъ еще мѣста, призовасе архитектонъ (уста-башията) и дадемусе плано (ресимо) на будущата църква, който беше предуготованъ, и той като се обѣща, защо може да я направи и поизрядна отъ искомата, потвърдисе согласіето со взаимни контракти (огласителни писма) и начинасе абіе дѣлото.“ Заедно с паметните надписи върху западната фасада на църквата, където, освен годината и

* Доклад пред VI Конгрес по Балканистика, София, 30 VIII – 5 IX 1989, публикуван със съкращения в МАКЕДОНСКИ ПРЕГЛЕД, XXIII/2000, № 3, с. 117-126. Бележките към текста са допълнени с нова библиография. (Бел. автора)

неговото име, „1835 Протомасторъ церкви сѣѣ Пѣвль Іѡанович ѿ Сѣсанійскіѣ епархіи ѿ селѣ Крѣмѣн“³, е дадено и името на помощника му, „Дѣмо Іѡанно ѿ селѣ Крѣмѣн“, както и едно негово писмо до настоятелството на Рилския манастир, писано на 28 III 1842 година в Битоля⁴, с което той препоръчва за украсата на църквата със стенописи иконописеца Михаил Зограф от Крушево⁴, това са единствените сведения, с които българската наука разполага досега за един от най-забележителните художествени творци в многовековната си културна история.

Отсъствието на повече данни за живота и творчеството на Първомайстор Павел Йоанов, както и изобщо отсъствието на изследвания върху балканската църковна и ислямска култова архитектура от първите десетилетия на XIX век, затруднява обективната оценка на съборната църква в Рилския манастир, на нейната генеалогия, особеностите, значението и мястото ѝ в историята на източноправославната църковна архитектура⁵. Аз

Съборната църква на Рилския манастир

Надписи на Първомайстор Павел и Майстор Димо от с. Кримин

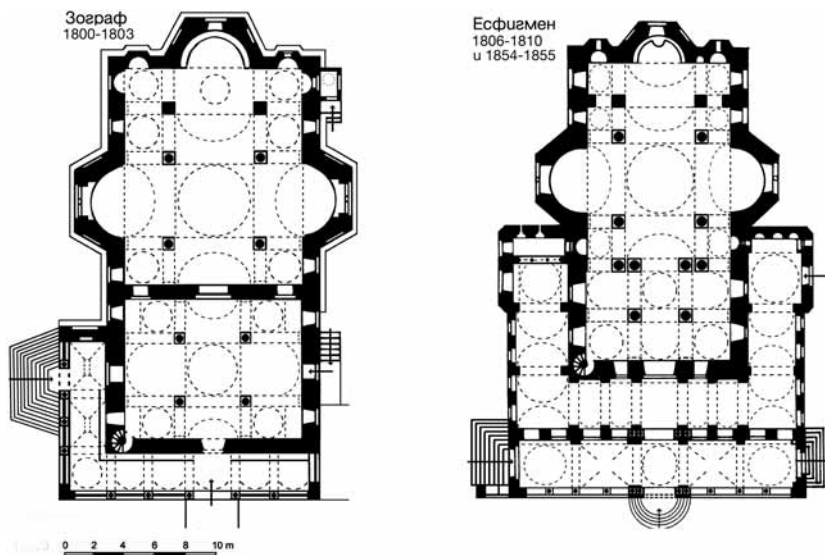




Съборната църква на Рилския манастир
Паметен надпис за строежа на църквата

няма да се спирам тук подробно върху различните гледища, които съществуват по този въпрос, още повече, че това вече е направено в една великолепно студия на арх. Никола Мушанов⁶. Затова само ще засегна някои подробности от досега неизвестната за историографията творческа биография на първомайстор Павел Йоанов от Кримин.

При проучванията ми на архива на Зографския манастир в Света гора през 1981 година можах да открия и да заснема и изследвам един от най-важните документи за историята на българската възрожденска архитектура: сметководната книга за строежа на съборната църква „Св. Георги“ в Зографския манастир, изградена през първите години на XIX век, където подробно са отбелязани както всички дарения за строежа, така и всички разходи по него, включително употребените материали за строежа, надниците на

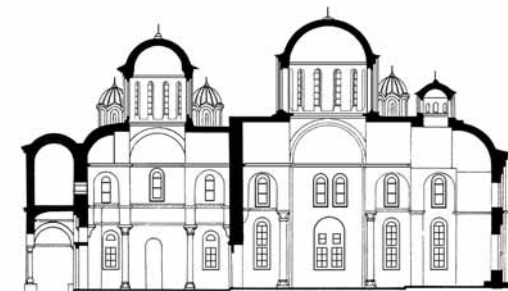


План на църквите

майсторите и общите работници, поименно и за отделните фази на строежа, а така също тяхната храна и напитки – видове, количество и стойност. Тези строители са представители на три поколения от един род, участващи заедно и едновременно на строежа на Зографската църква: майстор Йоан (Ян), синовете му Тома, Димо, Павел и Ян, както и внуците му Георги и двама Томовци. От тях на строежа на рилската църква участва – освен първомайстор Павел – само брат му Димо, а имената на другите помощници, Николай и Кръстьо Йоанови, също от село Кримин, споменати на другите надписи, издълбани в зида пред входа на нартиката на съборната църква в Рилския манастир⁷, изглежда принадлежат вече на следващото поколение, присъединило се към това строително ателие след Зографската църква. От разпределението на длъжностите, засвидетелствувано от изплатените надници,

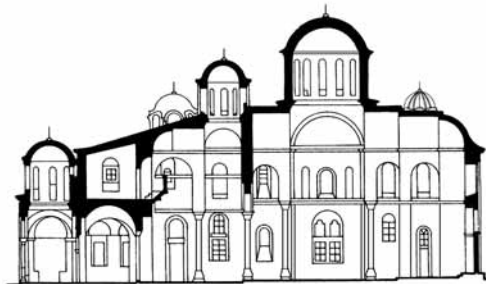
Зографски манастир

"Свети Георги Зограф" 1800-1803
Нагстройката на нартиката около 1840



Есфигмен

"Възнесение Христово" 1806-1810
Нартика и параклиси 1854-1855



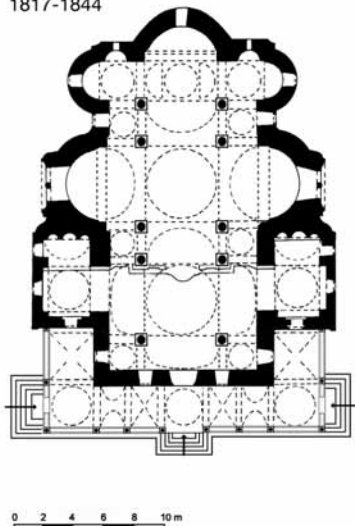
0 2 4 6 8 10 m

Надлъжен разрез

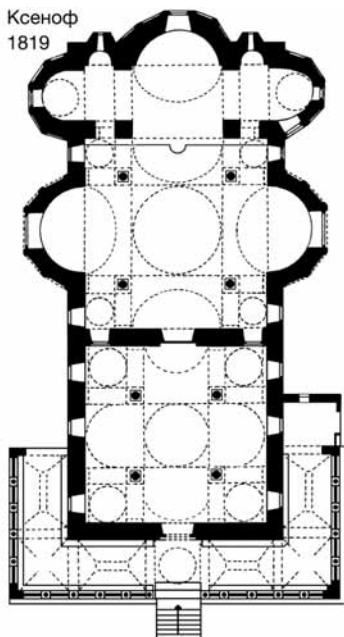
научаваме, че майстор Павел Йоанов е бил най-дълго на самия строеж, като явно го е ръководил и същевременно съгласувал всички дейности, свързани с изграждането на църквата, докато баща му, другите братя и племенниците му са се грижили както за доставката на материалите – между другото и мрамор от остров Тинос, – така и за изграждането на варниците, изпичането на тухлите, построяването на пътя и т. н. Всичко това ни показва една организация на труда *par excellence*, която единствено може да обясни немислимите дори и при днешното състояние на техниката къси срокове на строежите⁸.

Сметководната книга за строежа на Зографската църква ни позволява да разберем и кой е строителят на съборната църква на отстоящия само на няколко километра светогорски манастир Есфигмен, майстор Павел, чието име се споменавало в нестигнал

"Свети Павел"
1817-1844

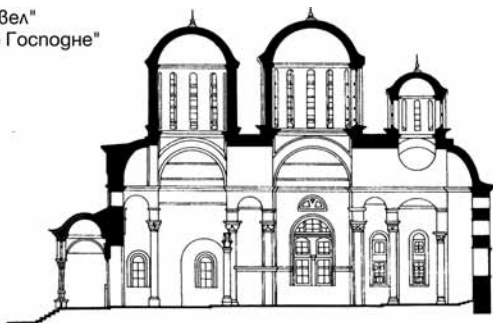


Ксеноф
1819



до нас паметен надпис от 1810 година⁹, и каква е неговата връзка с о-в Тинос от Кикладските острови в Егейско море, откъдето и за този строеж е докаран мраморът. А внимателното проучване строителната техника на тази църковна сграда – преди всичко изграждането и свързването на сводовете, но и изобщо на зидовете, а също формата и размерите на тухлите, изработени от същото строително ателие по негови стандартни кальпи, както и на особеностите в плана и неговата еволюция – ни дават всички основания, да свържем с дейността на това строително ателие и цяла поредица от църковни и стопански сгради също на Света гора, представляващи непрекъснатата му дейност през първите две десетилетия на XIX век: преустройството на съборната църква

"Свети Павел"
"Сретение Господне"
1817-1844



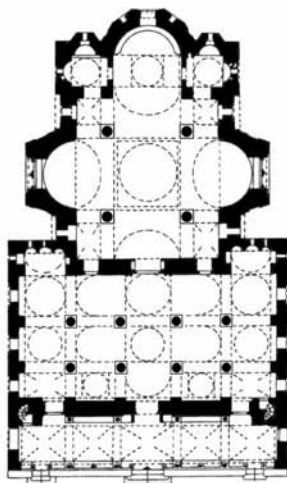
Ксеноф
"Свети Георги Победоносец" 1819



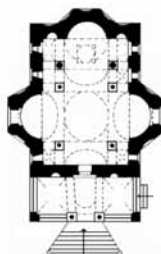
на съседния Хилендарски манастир, в което се включва изграждането на нови сводове, подмяна на колоните и цялостно преизграждане интериора при т. нар. „Княз Лазаров нартекс“, извършено в 1773 и 1802-1804 година, отчасти паралелно със строежа на Зографската църква¹⁰; изграждането на трапезарията и часовникова кула в манастира Есфигмен, едновременно с изграждането на съборната му църква (1806-1810), строежът на нов вътрешен и външен нартекс на съборната църква във Великата Лавра (1810-1814), съборната църква на манастира Ксеноф, построена със средствата на бившия самоковски митрополит Филотей¹¹ и завършена в 1819 година¹², както и началната фаза от строежа на съборната църква на манастира „Свети Павел“ (1817-1819).

Ксиропотам

„Свети 40 мъченици“ 1761-1763
Западна пристройка около 1780

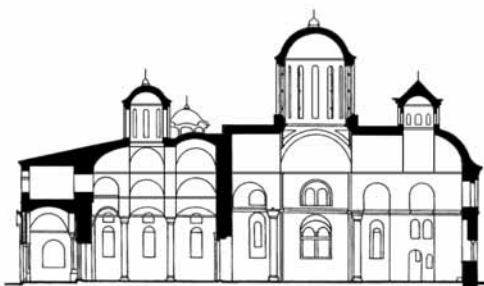
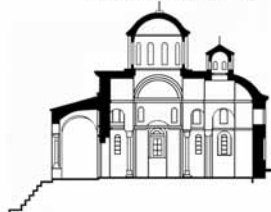


0 2 4 6 8 10 m

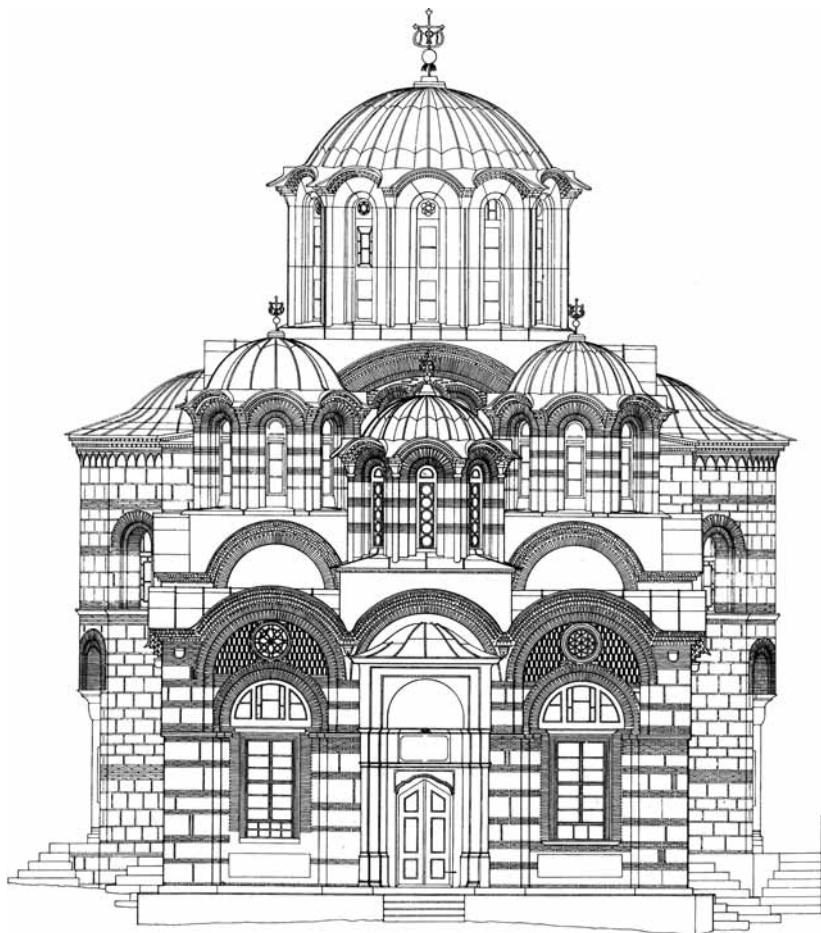


Зографски манастир

„Успение Богородично“ 1764

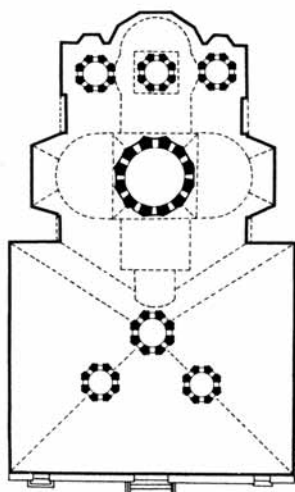


Но дейността на това строително ателие започва на Света гора още в средата на XVIII век със строежа и преустройството на манастирските комплекси, параклиси и църкви в Хилендар, Ксиропотам и Зограф. Всички тези строежи са извършени без изключение със средствата на български дарители, чиито имена са запазени на паметни надписи в повечето от тях. Към тези строежи се отнася на първо място камбанарията с килиите и параклиса в западното крило на манастира Хилендар (1757), както и част от манастирския комплекс, заедно с началния етап от строителството на съборната църква „Свети 40 мъченици“ в Ксиропотам (1761-1763)¹³. Те са последвани от църквите „Успение Богородично“, и „Благовещение“, както и част от източното крило на манастирския комплекс в Зографския манастир, изградени между 1762 и 1768 година – 40 години по-късно, в 1810 година, същото строително ателие завършва и строежа на източното крило от манастирския комплекс с часовниковата кула (без изградената в 1896 година надстройка със сегашния часовник).

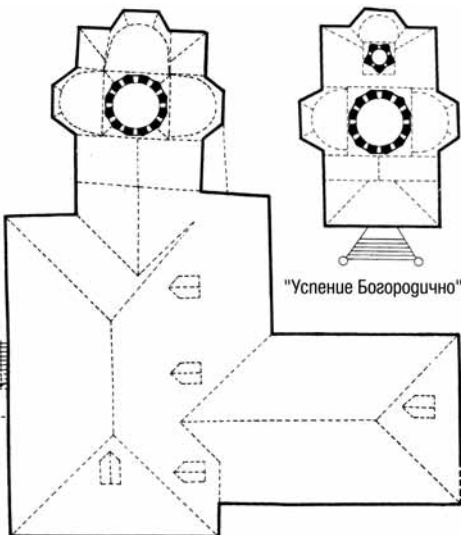


Съборната църква в манастира Хилендар
(чертеж The Mylonas Archives)

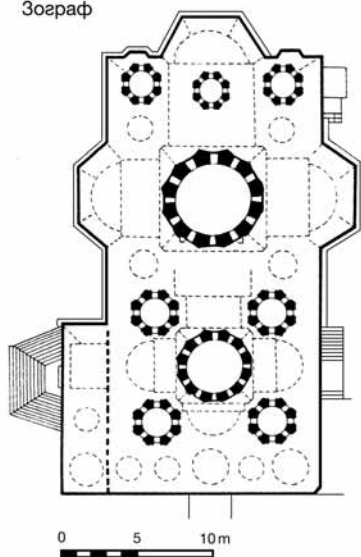
През 1773 година ателието изгражда нов западен портал към построената в 1303 (или 1313) година църква, чиято западна част, така нареченият „Княз Лазаров нартекс“, е изградена в 1375 година. По време на реставрационните работи, продължили в 1802-1804 година, се подменя част от оригиналната строителна субстанция, включително колоните и всички сводове заедно с куполите, като се наподобява в значителна степен техният първоначален вид, а вътрешните стени на нартекса се покриват изцяло с нова живопис от художниците Вениамин Монах и Захарий Монах (Христо Димитров).



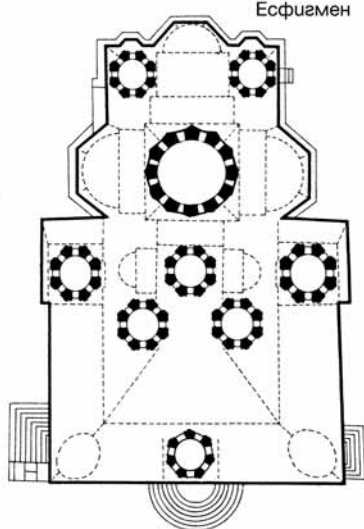
Ксиропотам

Зографски манастир, "Благовещение"
(гробищната църква)

Зограф



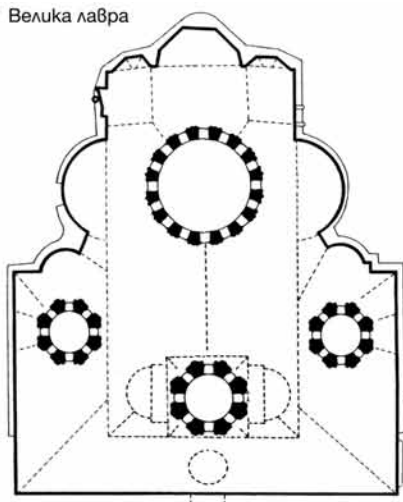
Есфигмен



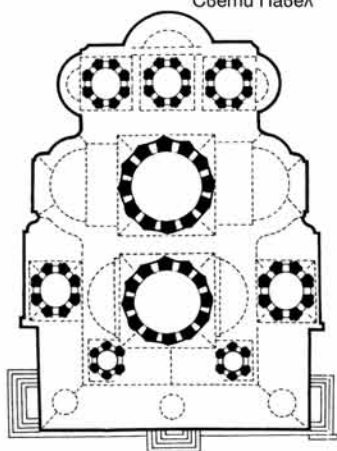
0 5 10 m

Покривна конструкция на църквите ▲ ►

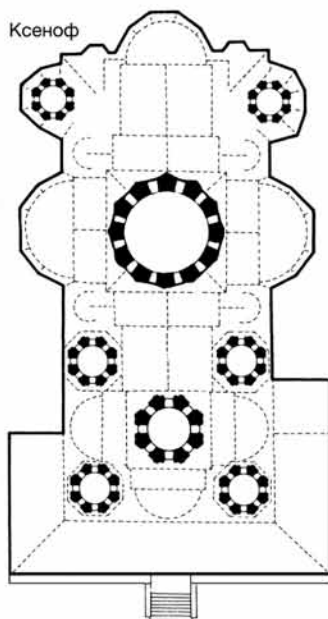
Велика лавра



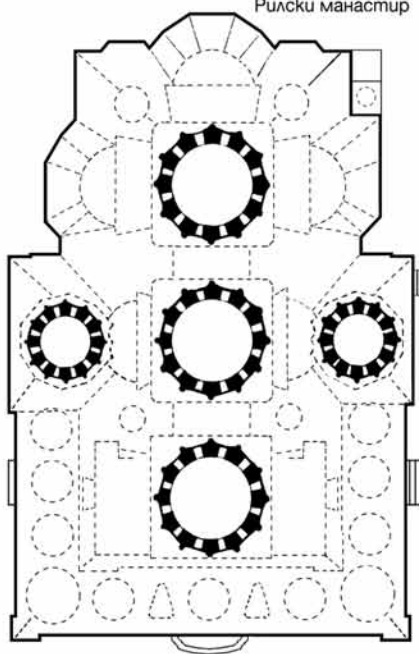
"Свети Павел"



Ксеноф



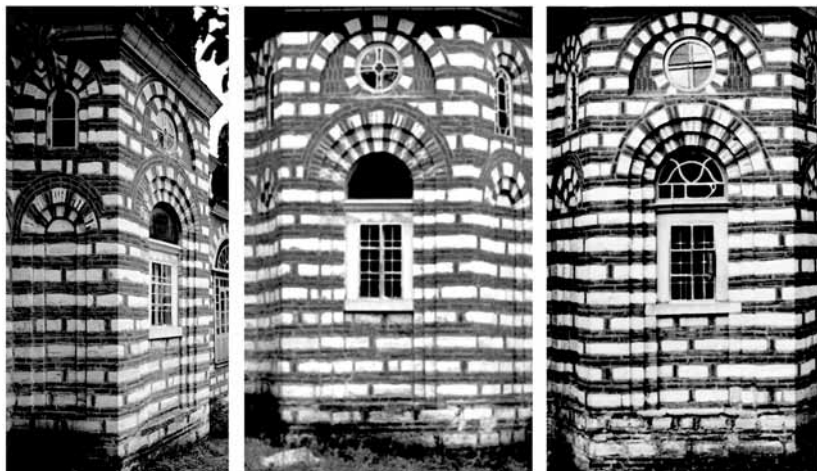
Рилски манастир

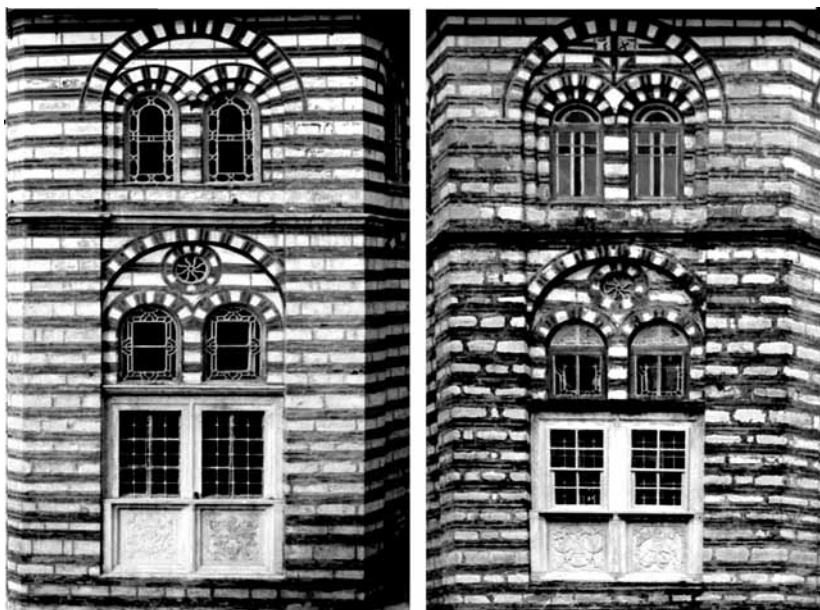


През последните десетилетия на XVIII век бива завършен и манастирският комплекс в Ксиропотам, включително западната част от съборната му църква, изгражда се наново и унищожената от пожар част от западното крило на Хилендар.

Гръцкото въстание през 1821 година и последвалите го турски репресии поставят край на дейността на това строително ателие в Света гора. От този момент до започването на строежа на Рилската църква следите му се губят. Но липсата на църковни строежи на Балканския полуостров през това десетилетие, които бихме могли да свържем с него, не ни дава основание, да допуснем, че то е прекратило напълно дейността си, за да я възобнови чак при строежа на Рилската съборна църква. Някои джамии в Албания и Македония, изградени по това време, а също и след 1837 година, показват както в строителната си техника, така и в плана и засводяването на галериите, но и особено в типичната си декоративна смесена зидария, познатите ни вече характерни особености на това строително ателие¹⁴. Тези особености не засягат само определени технически похвати и не свидетелствуват само за овладян

Зографски манастир, „Успение Богородично“ (1764)
Декоративна зидария на певниците



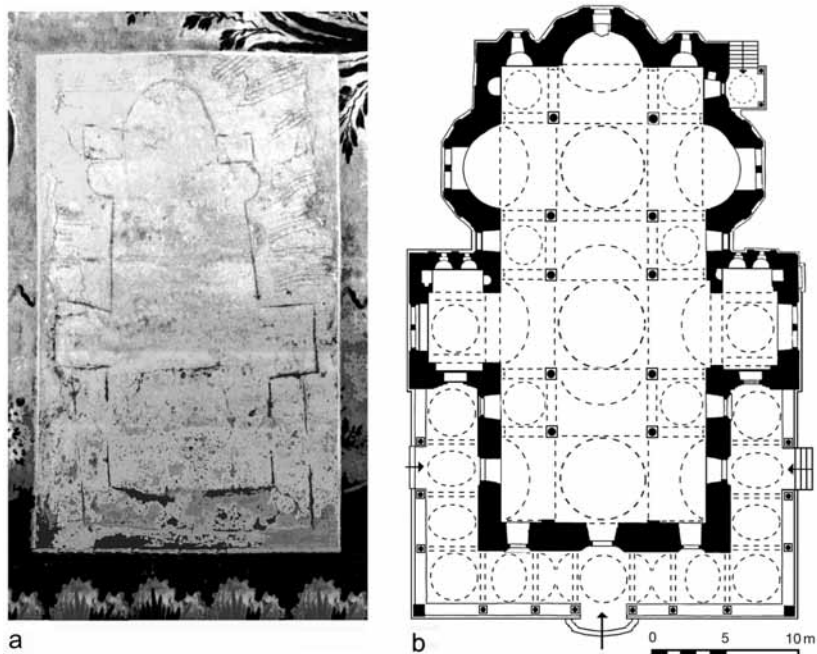


Зографски манастир, съборната църква „Свети Георги Зограф“
Декоративна зидария на певниците

до съвършенство занаят, а показват систематичното провеждане на специфичните естетически принципи, залегнали от много векове дълбоко в българската художествена и строителна традиция. Подобно подчертаване външния облик на църковните, но също и на стопанските и жилищните сгради в манастирските комплекси, ние няма да забележим при никоя от сградите на гръцките манастири в Света гора, подчинени изцяло на функционалния принцип и на аскетичния идеал. Ние откриваме естетичните принципи на това строително ателие във всеки детайл от фасадите на църквите – от най-простите рамки на прозорците, до сложните декоративни композиции на певниците, където строителите вмъкват, макар и все още съвсем плахо и сдържано, мраморни релефи; фасадите на жилищните и стопанските постройки са разнообразени освен от декоративната смесена зидария

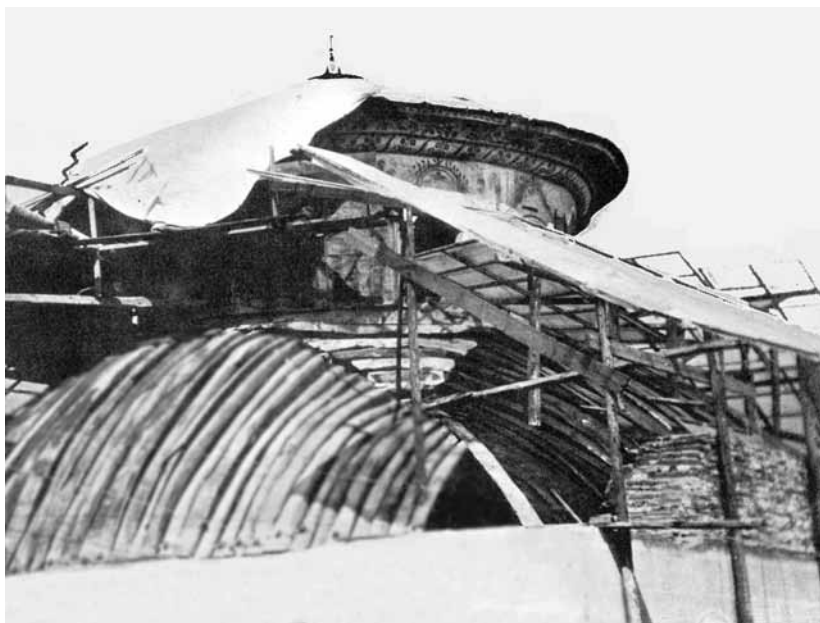
рия, с която са изградени всички църкви на това ателие¹⁵, също и от многобройни чардаци, еркери и аркадни галерии (югоизточното крило на манастирския комплекс в Зографския манастир), предвещаващи облика на построените само няколко десетилетия по-късно жилищни и стопански сгради в Рилския манастир. Преди основно проучване на архивните материали, отнасящи се към редица близки по вид и технически особености архитектурни паметници по други места, а така също и на тяхната строителна субстанция, ще се въздържа от повече или по-малко категорични заключения за тяхното авторство¹⁶.

Не мога обаче да не обърна внимание тук на един твърде съществен факт. Преди близо половин век, в 1957 година, по време на реставрационните работи на Байраклъ джамия в Самоков, върху хастарната мазилка на южния пандантив, непосредствено под купола на джамията, беше открит план-скица, напълно обосновано идентифициран от арх. Н. Мушанов като *първоначален* вариант на плана на съборната църква на Рилския манастир¹⁷. Наличието на тази скица в джамията даде повод за някои неквалифицирани и некомпетентни изказвания, опитващи се да я свържат по един или друг начин с най-фантастични хипотези и придавайки ѝ някакъв символичен или даже апо-тропичен смисъл. Без да желая ни най-малко да споря с авторите на подобни безсмислени идеи за „вграждане на християнски символ в ислямския молитвен дом“ или за някакво атестиране на националната и религиозната принадлежност на художествените творци, ще обърна само внимание на факта, че символ на християнската вяра от най-ранни времена до днес си остава кръстът и никой разумен човек не би счел за християнски символ скицата-план на една църква, която при това дори не е и кръстообразна. С не по-малка решителност отхвърлям и тезата, че тази скица може да е начертал някой от художниците, независимо от това, че тя се намира под мазилката, на която са изпълнени стенописите и от факта на тяхното бъдещо участие в изписването на съборната църква на Рилския манастир¹⁸. И днес, както преди половин век аз продължавам да поддържам убеждението си, че начертаването на този *първоначален*¹⁹ – а не *окончателен*! – план на събор-



План на съборната църква в Рилския манастир
 а) Скица в самоковската джамия б) По Г. Стойков

ната църква на Рилския манастир тук може да има само отношение към някакъв разговор, засягащ строежа, а не изписването на църквата. Този разговор може да е бил воден само от непосредствено заинтересуваните от строежа лица, в дадения случай най-вероятно самия главен майстор и неговите помощници, или работодателите – в случая настоятелите на Рилския манастир или упълномощените от тях лица. Че такъв разговор се е водил, знаем от описанието на обстоятелствата, свързани със строежа на рилската църква в книгата на Неофит Рилски²⁰. Също така можем да допуснем с голяма вероятност, че този разговор не е бил воден в Рилския манастир, защото в такъв случай на него не може да не е присъствал и самият Неофит Рилски, по това време секретар на манастира и занимаващ се непосредствено с подготовката

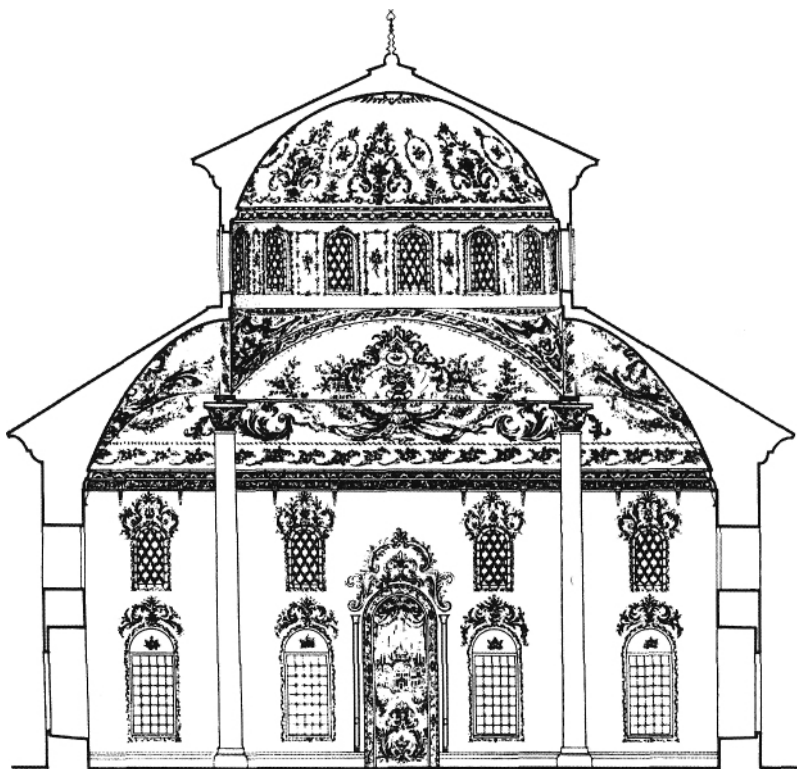


Самоков, Байраклъ джам(ия)
Дървена конструкция

на строежа – ако той беше присъствал на разговора, това щеше да бъде отразено по друг начин в разказа му.

Наистина, характерът на строежа, или по-скоро на преустройството, на самоковската Байраклъ джамия в 30-те години на XIX век не ни дава на пръв поглед никакво основание да допуснем при нея участието на майстор Павел от Кримин – първият майстор на монументални каменни куполни сгради на Балканския полуостров да си играе да прави купол и пандантиви от естествено криви израснали дървета! И тъкмо тук аз откривам една гениална проява на забележителния творец, защото такова обемно-пространствено решение, каквото виждаме в самоковската джамия, осъществено посредством единственото по своята простота и оригиналност на техническите средства решение, е същевременно и единственото оптимално решение на проблема, поставен пред строителя – превръщането на плоското покритие на сградата в куполно с под-

ръчни материали, при запазването на първоначалната дебелина на стените и дълбочина на основите. Ще допълня само, че при всичката „колумбова простота“ на това решение, до него не можа да стигне руската дървена архитектура, която не успя да постигне пространствения ефект на куполната сграда, а беше принудена да се задоволи със заместителя на купола, така наречения шатъор. Но пространственото решение на самоковската джамия не може да бъде осъществено от един дърводелец; то може да бъде резултат само на творческата мисъл на един архитект, построил безброй каменни куполи и владеещ до съвършенство техниката на куполния строеж.



Байраклъ джамия в Самоков, разрез
(чертеж Н. Мушанов / Зл. Кирова)

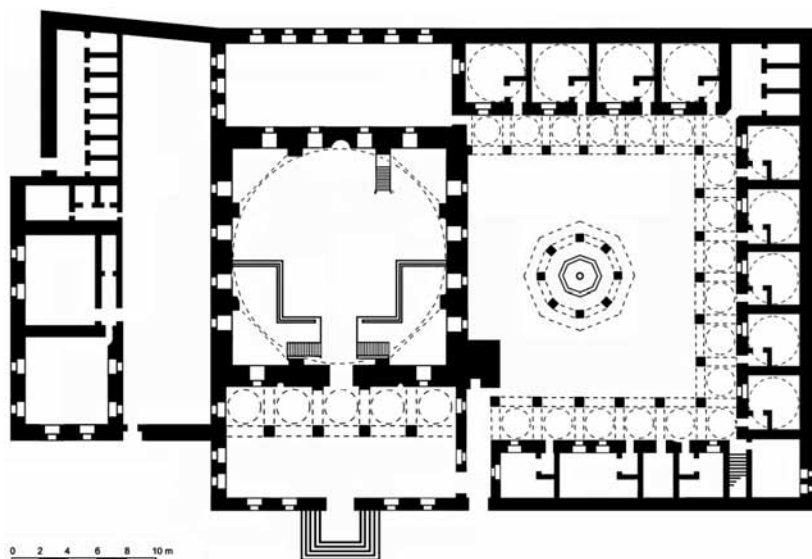
* * *

Скицата с плана на Рилската църква в Самоковската джамия дава отговор и на още един въпрос – въпроса за взаимните връзки и влияния между ислямската и източноправославната християнска архитектура през късното средновековие и специално през XVII-XVIII, а дори и XIX век.* За значението на средновековната балканска архитектура при развитието на ислямската архитектура в нейния ранен период и в епохата на нейния разцвет през XV и XVI век е писано твърде много. Отдавна е установено и утвърдено в науката влиянието на балканското архитектурно наследство, както и участието на местни майстори строители при създаването на художествените форми и строителната техника на османските култови, но и други обществени постройки, а също и за по-нататъшното им развитие, където при изграждането на пространството, а и при външното оформяне на сградите образците биват задминати. И това е един напълно естествен процес, защото и архитектурата, както всички други изкуства, не стои и тъпче на едно и също място, а е в постоянно движение и развитие. Но на епохата, последвала необикновено големия разцвет на ислямската архитектура на Балканите, изследователите по едни или по други причини не обръщат никакво внимание. Нещо повече: огромното болшинство османски сгради – при това не само ислямските молитвени домове, но и другите частни и обществени постройки, от жилищните кули на феодалните господари и техните конаци, до базарите, хановете и обществените бани – биват разрушени през XIX и XX век, и то не само в новоосвободените балкански държави, а и в областите

* Следващата част от моя доклад съкратих по понятни за читателя причини: VI Конгрес по Балканистика беше насрочен за края на август и началото на септември 1989 година, съвпадащи с кулминацията на т. нар. „Възродителен процес“ в България, който беше една от главните причини за последвалото само няколко седмици по-късно падане на правителството и за промените в управлението на страната. Тъй като не желяех с доклада си да засягам тъкмо в този момент някои спорни въпроси от историята на българската култура, независимо от тяхното голямо значение за разбирането на нейната същност, аз махнах от текста четири страници, които не бяха публикувани и в списание МАКЕДОНСКИ ПРЕГЛЕД. Тук се дава пълният текст (бел. автора).

с мохамеданско население, като Албания, Босна и Косово²¹. Ако и при нищожното количество запазени сгради – които при това почти не са проучени – да е извънредно трудно да се правят каквито и да е изводи, дори най-повърхностното сравнение на строителната техника и зидарията при османските постройки и сградите, изградени от строителното ателие на първомайстор Павел от Кримин, ще покаже тясната взаимна връзка между тях. Най-ясно това личи при изграждането на сводовете и изобщо на покривните площи и куполите. Но това ще ни покаже също и разликата им от светогорските църкви, строени през предишните три века, голяма част от които не са стигнали до нас и само техни изображения, запазени на съвременни рисунки и скици, ни дават възможност да съдим за техните форми. Те всички, без изключение, са в тясна връзка с църковното строителство във Влашко и Молдавия, което показва, че произхождащите от управляващите кръгове там дарители са се погрижили за строежа и украсата на тези църкви да доведат местни майстори. Тази връзка обаче се прекъсва около началото на XVIII век заедно с притока на помощи и именно съборната църква на манастира Ксиропотам – първият строеж в Света гора, който можем да свържем с ателието, към което в края на същия век вече работи и първомайстор Павел – ни показва новото и в строителната техника, и в архитектурните форми на църковните сгради. Всички, които говорят за стагнация и дори за упадък на архитектурата в Света гора през XVIII и XIX век, би трябвало да сравнят изграждането на пространството в старите съборни църкви и в съборните църкви, построени от това ателие през първите две десетилетия на XIX век до Рилската църква. При значително намалена дебелина на стените е постигнато по-обширно вътрешно пространство и по-голяма височина, значително намалена е и дебелината на колоните и стълбовете, върху които са легнали сводовете и куполите. Площта на вътрешното пространство е увеличена и посредством конзолите, на които вече се опират сводовете, в миналото носени само от дебели и масивни стени. Напълно обяснима е тук описаната от Неофит Рилски загриженост на монасите, които наблюдават строежа на Рилската

църква и не могат да си представят как такива тънки колони ще са в състояние да носят огромния товар на куполите.²² Тежките сводове, покриващи страничните кораби, се заменят вече главно със слепи куполи-калоти – тъкмо системата от такива слепи куполи с разнообразни форми, тъй характерна за покритието на нартиките на всички църкви, изградени от това ателие и достигнала своето най-голямо съвършенство в нартиката на Рилската църква, е немислима без безбройните образци при османските постройки. И ако късната османска архитектура да е лишена от върховите постижения на миналите векове, тя свидетелствува за значително професионално майсторство и съвършенство във владенето на строителната техника. Това можем да видим най-добре при Томбул джамия в Шумен, изградена в 1744 година и поради тази своя късна дата считана за произведение на упадъка на османската архитектура. Но и този паметник от една „епоха



Шумен, Томбул джамия (1744), план



Шумен, Томбул джамия
Изглед от югоизток
Фотоснимки 1974 година

на упадък“ притежава такова вътрешно пространство, каквото византийските строители дори от „епохата на разцвета“ не могат да постигнат. Както не могат да постигнат и куполи с такъв обхват, какъвто притежават не само джамиите на Синан, но и шуменската. В никоя строителна техника прекъсването на традицията при източноправославната християнска архитектура през XV век не се усеща тъй силно, както при изграждането на купола. В границите на днешната българска държава за първите три века на османско владичество е построена само една единствена църква с купол, съборната църква на Бачковския манастир, изградена в 1603 година – скритият отвън купол на църквата „Свети Архангели“ в Арбанаси трудно може да се счита за истински купол. В Сърбия и Гърция положението не е по-добро – като изключение в Гърция са построени за това време няколко неголеми манастирски църкви с куполи, както и вече спомена-

тите църкви в Света гора. А изграждането на сводове и куполи е най-тясно свързано с практиката и простото копиране на стари образци винаги е водело до провал – като най-добър пример за това може да служи изграждането на Успенската катедрала в Московския Кремл²³ през 70-те години на XV век, когато след редица неуспехи на местните строители за довършване на постройката е извикан италианският архитект Аристотел Фиораванти. Тъкмо такава практика е липсвала и на строителите на църкви в централната и южната част на Балканския полуостров – но и във Влашко и Молдавия, където църквите имат куполи с твърде малък диаметър. Тази практика строителите са могли да придобият само при изграждането на ислямски молитвени домове. Такъв е по всяка вероятност и случаят със светогорското строително ателие, чиято дейност продължава майстор Павел от Кримин. И тъкмо куполите при съборните църкви на това строително ателие съставят важна негова характерна особеност – при Зографската църква техният брой достига рекордния и ненадминат след това брой девет. При Рилската църква този брой е намален на пет с оглед изграждането на единно вътрешно пространство; по същата причина е намален и диаметърът на средния купол, най-голям при съборната църква на манастира Ксеноф.

Новост за Света гора е и декоративната смесена външна зидария. Наистина, още при съборната църква на Хилендар от XIV век ние наблюдаваме извънредно прецизна и изпълнена с голямо майсторство външна зидария също с редове от добре издялани каменни квадрати и междинни двойни и тройни редове тухли, при която важна роля играе декоративната пластика, като освен двустепенни арки и бифории с малки колонки там виждаме орнаментални релефи и портали с колони и капители. Тази външна украса на църквите не намира в Света гора положителен отзвук и остава до края на XVIII век без подражание. Тя бива наподобена само при извършената от ателието на първомайстор Павел реставрация на Хилендарската църква в края на XVIII и началото на XIX век, когато майсторите от ателието изграждат и нов портал на т. нар. „Княз Лазаров нартекс“, като показват с това своето голямо професионално умение. При техните строежи от последната трета на

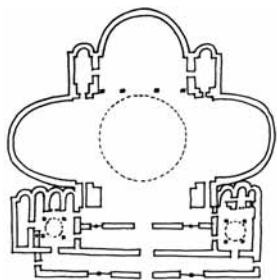
XVIII до първото десетилетие на XIX век виждаме изпълнена също с голямо умение керамична украса, отличаваща се значително от керамичната украса по някои от фасадите на манастирските сгради от първата половина на XVIII век²⁴. Но и тя остава без отзвук и от второто десетилетие на XIX век нататък престава да се прилага по фасадите на сградите, построени от това ателие.

* * *

Шумен, Томбул джамия
Вътрешен двор



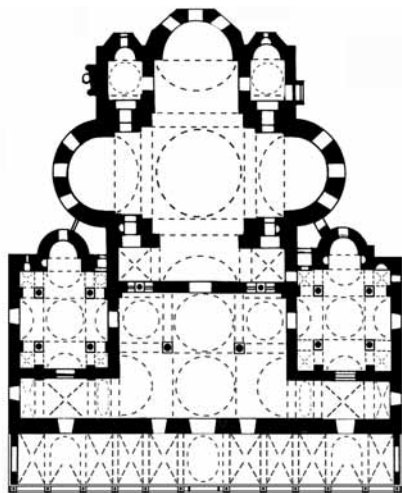
Мушанов анализира обстойно описаните от Неофит Рилски разногласия между представителите на манастира и първомайстора по време на строежа на църквата²⁵. Те са възникнали, както той изтъква, във връзка с идеята на майстора за реализирането на едно общо пространство в интериора на съборната църква на Рилския манастир като следствие от премахването на преградата между наоса и вътрешния нартекс, както и посредством заменянето на масивните стени на пастофориите, първоначално замислени като самостоятелни пространствени клетки, с носещи купола стълбове. А именно това е новата идея в композиционния план на Рилската църква, представляващ последната стъпка по пътя, изминат от източноправославната църковна архитектура в течение на много векове и чиято крайна цел е интегрираното вътрешно пространство на храма. Планът на първоначалната постройка минава през различните фази от развитието на манастирската църква от така



План по скица на В. Барски (1744 г.)



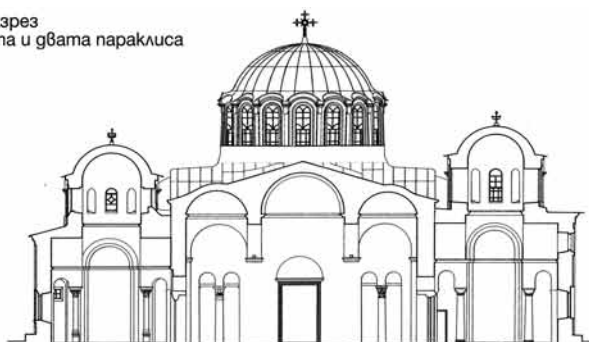
Западната фасада
по една гравюра от 1810 г.



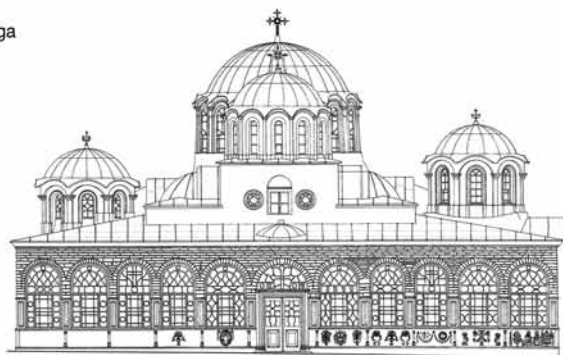
План на църквата
след преустройството от 1810-1814 г.
(по П. Милонас)

Съборната църква във Великата Лавра на свети Атанасий ▲ ►

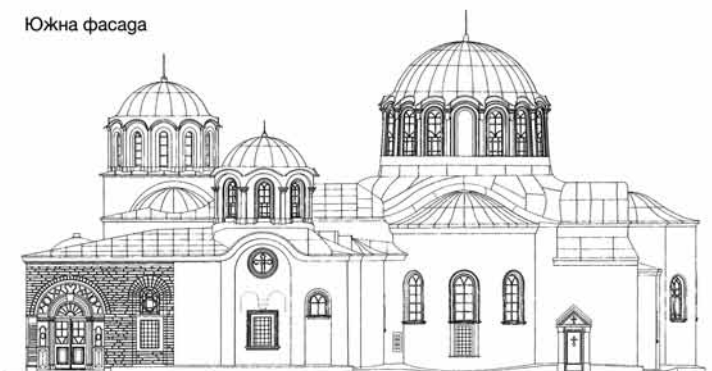
Напречен разрез
през литията и двата параклиса



Западна фасада

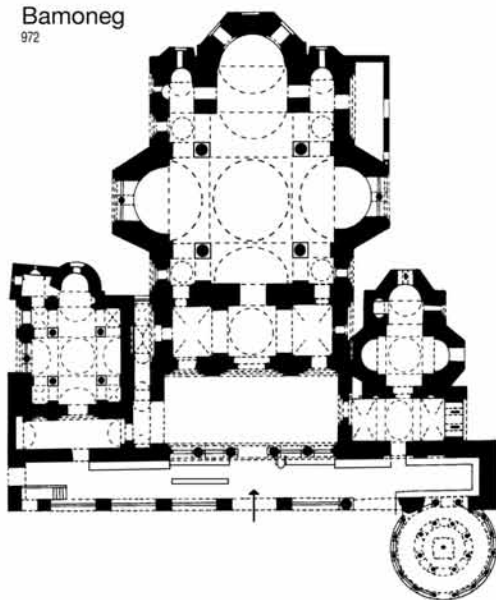


Южна фасада

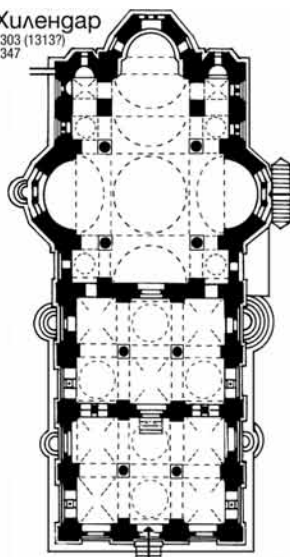


0 1 2 3 4 5 m

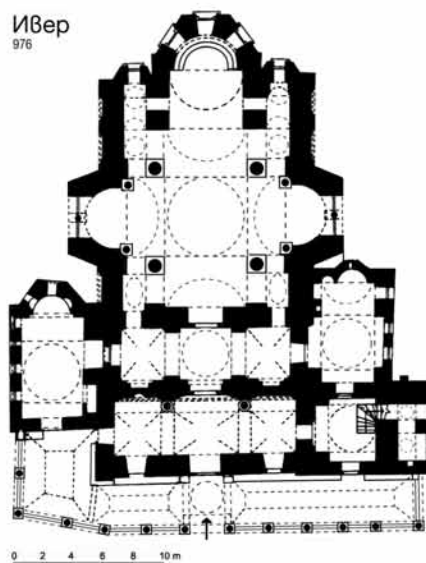
Вамонег
972



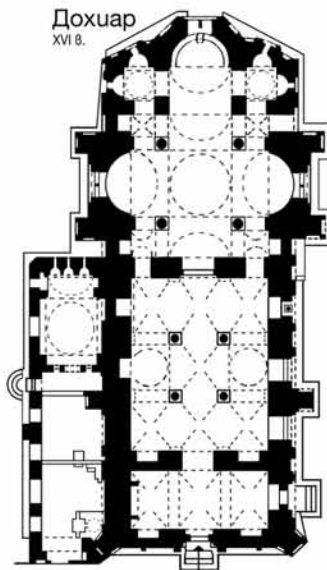
Хиленгар
1303 (1313?)
1347



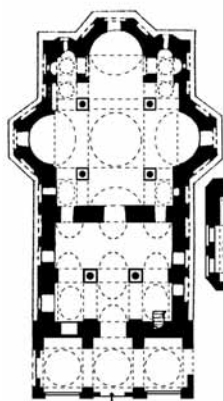
Ивер
976



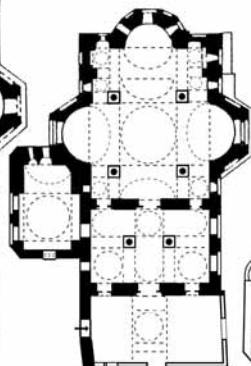
Дохиар
XVI в.



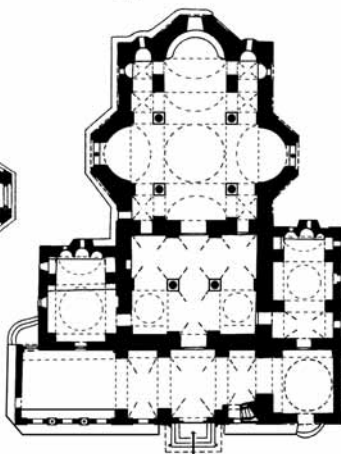
Каракал
1548



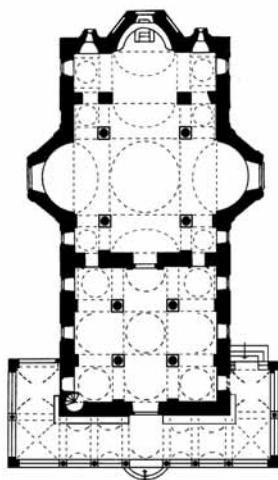
Григориат
XVII в.



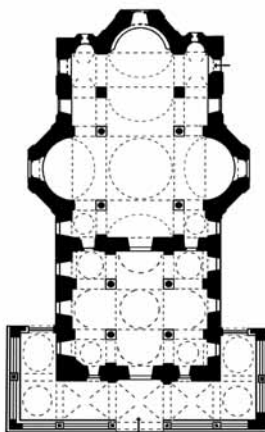
Филотей
1746



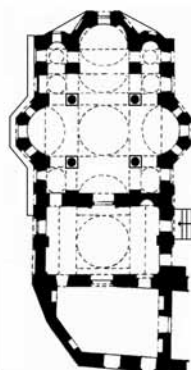
"Св. Пантелеймон"
1812



Костамонит
1860



Симонопетра
1901



0 2 4 6 8 10 m

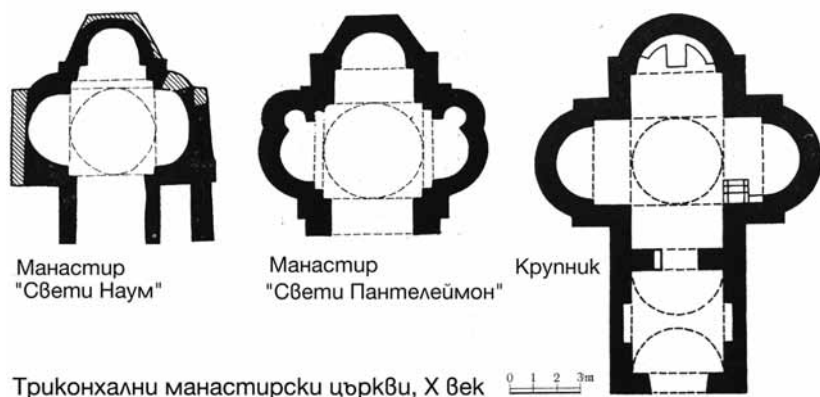
◀ ▶ Плановете на атонски съборни църкви (по П. Милонас)

наречения „атонски тип, чието начало поставя строежът на съборната църква във Великата Лавра на свети Атанасий²⁶ – особено интересни в това отношение са изследванията на проф. Павел Милонас за включването на страничните конхи и на вътрешния нартекс (повечерницата или литията) към пространството на кръстополната сграда. В първоначалната църква на Великата Лавра от 965 година такива странични конхи липсват, а и между цариградските църкви досега не е открита нито една със странични конхи. Такива странични конхи не са имали и първоначалните църкви на манастирите Ватопед и Ивер, строени преди началото на XI век, а са били прибавени там допълнително, като засега не може да се каже определено кога това е станало. Доказано е само, че при съборната църква на Великата Лавра те се пристрояват в 1002 година, без да установят норма за строените до началото на XIV век манастирски църкви в Света гора, много от които и след това се строят без странични конхи и дори без параклиси. Но тези странични конхи, както и параклисите за погребаните в тях светци-патрони на манастира, срещаме още при някои от първите български манастирски църкви от самото начало на X век, като църквите в Климентовия манастир и в манастира „Свети Наум“ при Охрид. За първи път конхите влизат в концепцията на плана при светогорските съборни църкви едва при строежа на съборната църква в манастира Хилендар (1303 или 1313)²⁷, като по този начин на Света гора се пренася вече установен и съществуващ на много места в централната и западната част на Балканския полуостров образец. Обособяването на двата нартекса, което включва и изграждането на масивен външен нартекс (нартика), започва на Света гора също с изграждането на пространен вътрешен нартекс (лития) пристроен към съборната църква на Хилендарския манастир, към която в 1389 година се добавя и т. нар. „Княз-Лазаров нартекс“. Тези форми са също известни от много образци, изградени преди пристройките на Хилендарската църква също в западните области на Балканския полуостров и повтаряни множество пъти след XIV век във Влашко и Молдавия, където болшинството църкви имат в XVI и XVII век съответни пристройки. На Света гора за първи път след Хилендар подобна

обширна лития се строи чак през XVI век при Дохиарската съборна църква, която, подобно на още няколко други нестигнали до нас светогорски църкви, е строена със средствата на влашките и молдавските войводи, изпратили на Света гора и строителите, заедно с живописците, изпълнили стенописите, за които във Влашко и Молдавия има запазени много паралели, създадени от същите ателиета. През последните десетилетия на XVIII и първите десетилетия на XIX век на Света гора се забелязва непривично бързо за историята на източноправославната църковна архитектура развитие, започнало с изграждането на съборната църква при манастира Ксиропотам в 1761-1763 година, към която в 1770-те години се доизгражда масивната ѝ нартика. В това развитие съборната църква на Зографския мана-

Манастир „Свети Наум“ на Охридското езеро, X-XIV век





тир играе важна роля, представяйки в завършен вид архитектурните форми за изграждането на литията – преди всичко системата от куполи и калоти, създаващи вече съвсем ново чувство за пространство, повтарящо в значителна степен пространството на наоса като негов малко умален пандан. В същия смисъл съборната църква на Зографския манастир представя и един следващ етап от развитието на нартиката, след пристроената три десетилетия по-рано към съборната църква на манастира Ксиропотам, покрита със система от калоти пристройка, където западната стена е вече открита аркада, както при голям брой молдавски църкви. Но в Зографската църква нартиката продължава и на север, а нейното покритие с калоти от разни размери и форми създава също ново пространствено усещане и дава прототипа за нартиката на съборната църква в Рилския манастир – в края на XIX век западната аркада на тази църква ще бъде затворена и остъклена с прозорци, както при много други светогорски църкви, с което грубо вмешателство в замисъла на строителите в голяма степен се понижава нейното естетическо въздействие. Върхната точка в развитието на манастирската църква от „атонски тип“ отбелязва преустройството на основаната в 963 година съборна църква на манастира Велика Лавра на свети Атанасий, извършено през 1810-1814 година от същото строително ателие. Но с нея не приключва развитието на „византийската“ и респективно „поствизантийската“ манастирска архитектура, „запазила

без изменение своите форми през цялото средновековие“ – както днес се приема повсеместно в историографията. Двете църкви, изградени непосредствено преди и след преустройството на съборната църква във Великата Лавра – съборните църкви в манастирите Есфигмен и „Свети Павел“ (първи строителен етап 1817-1819) – съдържат вече рационалното зърно за по-нататъшното развитие. В Есфигменската църква вместо стена между литията и наоса има четири колони, а в църквата на манастира „Свети Павел“ тези колони са вече само две, с което се прави следващата стъпка към интегрираното вътрешно пространство на манастирската църква, постигнато в съборната църква на Рилския манастир. Тук най-сетне е реализирано пълното единство във вътрешното пространство на църковната сграда, с което се затваря кръга на развитието, започнало с раннохристиянската базилика, имаща същото предназначение – да приюти широките маси на верующите²⁸. Тази идея възниква отново на фона на борбата за политическа, икономическа и духовна независимост на балканските народи през XIX век и се увенчава със създаването на суверенните балкански държави, а в българските земи и на независимата българска екзархия. Ние виждаме нейното осъществяване в съборната църква на Рилския манастир – шедьовъра в творчеството на ателието на майстор Павел Йоанов. Но този шедьовър не се появява стихийно, нито внезапно и неподготвен, а още по-малко представлява копие на определени образци от венецианската или от която и да е друга архитектура, както все още твърдят някои автори. Рилската църква е резултат на собствения опит и вътрешното развитие на творческите идеи в дейността на ателието на Първомайстор Павел в течение на повече от осем десетилетия²⁹. Същата идея ще видим прокарана последователно в архитектурата и на големите български градски църкви в Пловдив, Пазарджик, Ново село при Щип, Търново, Русе, Варна и София, изградени през следващите десетилетия и пренасящи в духа на новото време центъра на църковния живот от манастирите в градовете.

БЕЛЕЖКИ

¹ Неофитъ Рылецъ, ОПИСАНІЕ БОЛГАРСКАГО СВЯЩЕННАГО МОНАСТЫРЯ РЫЛЬСКАГО, София, 1879, с. 63-64.

² За село Кримин (Кремена) вж. Василь Кънчовъ, МАКЕДОНИЯ. Етнография и статистика, София, 1900 (=същ., ИЗБРАНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ II, София, 1970, с. 572). До 1912 година селото спада към Населичка (Лепчишка) кааза. Исконното българско население от крайните югозападни райони на Македония е подложено през XVIII век на силен натиск от три страни: все по-засилващата се дейност на гръцките фанариоти довежда в 1761 година до ликвидирането на Българската (охридската) архиепископия/патриаршия и поставянето на нейните епархии под непосредствена зависимост от цариградската патриаршия; арнаутската (албанската) и влашката експанзия изтласкват българското население от най-крайните югозападни райони, чийто културен и стопански център Мосхопол (Восхопойе), към средата на XVIII век процъфтяващ осемдесетхиляден град, през 1769 година е опожарен и разграбен от арнаутски банди, а в 1788 година кърджалиите на обявили се за независим епирски владетел Али паша го разоряват напълно, като заставят неговото българско население да го напусне и то се пръска по всички страни и главно в Солунско. Старият митрополитски център Шишане (Сисаний) запустява, като митрополитско седалище става междуременно заселения предимно с гърчещи се власи град Сачища (Шатища). Интронизираният в 1743 година сисанийски митрополит Никифор, погърчен българин от охридския род Герасимови, играе една от главните роли в полза на фанариотската партия при закриването на Българската архиепископия/патриаршия и в 1769 година доброволно се отказва от епархията си, след което и неговата епархия се закрива. За обстоятелствата, свързани с тези църковни борби вж.: Heinrich Gelzer, DER PATRIARCHAT VON ACHRIDA. Geschichte und Urkunden (Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, XX, 5, Leipzig, 1902, с. 102 сл.) и Иванъ Снѣгаровъ, ИСТОРИЯ НА ОХРИДСКАТА АРХИЕПИСКОПИЯ. II От падането ѝ подъ турцитѣ до нейното унищожение, София, 1932 (репр. София, 1995), с. 248 сл.

Отбелязването на Сисанийската епархия в паметния надпис на Първомайстор Павел ни дава едно косвено указание за неговата рождена дата, която трябва да е била най-късно в 1769 година, а твърде възможно и доста преди, защото през тази година Сисанийската епархия се закрива и слива с Костурската, което при една по-късна дата на раждане би било съответно отбелязано. Това означава, че при строежа на рилската църква първомайстор Павел Йоанов е бил на възраст между 70 и 80 години и че значителна част от неговата строителна дейност трябва да е преминала още в XVIII век.

³ Асен Василиев, БЪЛГАРСКИ ВЪЗРОЖДЕНСКИ МАЙСТОРИ, София, 1965, с. 269.

⁴ Пак там, с. 281-282. Написаното на чист български книжовен език писмо на Първомайстор Павел свидетелствува както за неговото много добро за времето си образование, така и за високото му национално самосъзнание, което той запазва независимо от дългогодишната си дейност в район, изложен на най-силното действие на гръцката пропаганда. В архива на Великата Лавра се

пази и едно писмо на същия Михаил Зограф, с което предлага услугите си на манастирското братство за изписване нартекса на съборната църква в манастира, което бива възложено обаче на Захарий Зограф.

⁵ Виж напр.: Христо Христов/Георги Стойков/Кръстю Миятев, Рилският манастир, София, 1957, с. 37-39; Никола Мавродинов, Изкуството на Българското възрождане, София, 1959, с. 132; Милко Бичев, Архитектура Болгарии, София, 1961, с. 67-68; Г. Стойков, Архитектурата през епохата на Българското възрождане (Кратка история на българската архитектура, София 1965, с. 399-403); Маргарита Коева, Архитектурно-композиционен анализ на църквата „Рождество Богородично“ в Рилския манастир (Музеи и паметници на културата VI/1966, кн. 1, с. 6-12; същ., Паметници на културата през Българското възрождане. Архитектура и изкуство на българските църкви, София, 1977, с. 137-141; M. Margaritoff, DAS RILA-KLOSTER IN BULGARIEN, Dissertation, Kaiserslautern, 1979; Пею Бербенлиев, Архитектурното наследство по българските земи, София, 1987, с. 261; Никола Тулешков, Архитектура на българските манастири, София, 1988, с. 65 и сл.; М. Коева / Рашел Ангелова, Архитектурата на манастира и нейната декоративна украса, в: М. Коева (ред.), Рилският манастир, София, 2000, с. 75-80.

⁶ Никола Мушанов, Традиция и новаторство в архитектурно-композиционния замисъл на съборната църква в Рилския манастир (Опазване на паметниците на културата в България. Годишник на Националния институт за паметниците на културата IV, София 1987, с. 75-92). За съжаление тази студия е малко известна дори и между специалистите; издаденият от Националния институт за паметниците на културата годишник не е пускан в свободна продажба, а доколкото ми е известно целият му тираж, освен няколко екземпляра, взети от авторите и техни близки, след т. нар. „промяна“ е бил по непонятни за мене причини унищожен – даден за претопяване. Поради това текстът на тази студия се дава тук в приложение, с. 289-323.

⁷ Вж. А. Василиев, пос. съч., с. 269 и Румяна Радкова, Български надписи от Рилския манастир (Известия на Института по история при БАН, XX/1968, с. 201-216).

⁸ През 1983 година аз подготвих публикация на тази сметководна книга, която трябваше да бъде включена в един сборник, посветен на проф. Пею Бербенлиев, дългогодишен директор на Националния институт за паметниците на културата, а след това и заместник-председател на Комитета за култура и изкуство. Многочислените му врагове обаче направиха всичко възможно това издание да не се осъществи, като част от подготовените материали влязоха в посочения в предишната бележка Годишник на НИПК, а моят ръкопис беше отхвърлен от редактора на изданието, проф. Тодор Кръстев, и ми се върна, а въпросният годишник излезе без моето изследване. То бе отпечатано след 17 години в сп. МАКЕДОНСКИ ПРЕГЛЕД, год. XXIII/2000, кн. 4, с. 121-132 но без факсимиле от сметководната книга. В настоящия сборник, с. 41-97 се дава неговият пълен текст, заедно с факсимиле от оригинала.

От текста на сметководната книга узнаваме и времето, когато са протекли различните фази на строежа между 26 октомври 1800 и 26 май 1803 година (завършване на работата по мраморната настилка на пода). Освен тези данни,

за строежа на църквата има два паметни надписи, с обозначаване на годината 1801 (завършване на грубия строеж, вкл. изграждането на куполите) – на външната западна стена на нартиката, близо до южния ъгъл, както и на вътрешната източна стена на нартиката, над входа към литиията – вж. фотографии в приложение на тази студия, табл. II и III. Последният надпис е двуезичен (български и гръцки) и е изписан още след завършването на постройката и преди изписването на нартиката в 1817 година. Накрая на гръцкия текст е отбелязано и името на калиграфа, Йеродякон Агапий, по всяка вероятност същият, който 37 години по-рано изписва паметния надпис в зимната църква „Успение Богородично“; фланкиращите ангели са изписани допълнително от Митрофан Зограф в 1817 година. Твърдението, че нартиката на църквата е пристроена по-късно, каквото срещахме на разни места в историографията, напр. при Ст. Бояджиев, АРХИТЕКТУРА НА БЪЛГАРСКИЯ Манастир „Св. Георги-Зограф“ в СВЕТОГОРСКА ОБИТЕЛ ЗОГРАФ I, София, 1995, с. 179, е напълно неоснователно и не отговаря на истината. Около 1840 година нартиката се надстроява с втори етаж, като за покриването му се използва първоначалният оловен покрив, въпреки, че вторият етаж няма слепи куполи, както нартиката.

⁹ За този надпис споменава Смирнакис (Г. Σμυρνάκης, Τό "Ἁγίον Ὅρος, Ἀθήναι, 1903, с. 641 – репринт: Κορυαί, 1988), чиято достоверност се приема безпрекословно от гръцката научна литература – доколкото ми е известно за последен път от П. Милонас (P. Mylonas, ATLAS DER ZWANZIG SOUVERÄNEN KLÖSTER, Band 1, Teil 1, Heft 2, Berlin, 2000, с. 252). При моите три посещения на манастира между 1978 и 1989 година аз не можах да открия такъв надпис. В случай че при публикацията на Смирнакис, който сам е бил монах в същия манастир, не се касае за преднамерена мистификация, което е напълно вероятно при желанието на гърците да унищожат всички следи от строителната дейност на Първомайстор Павел от Кримин, възможно е погрешно разчитане на някакъв документ или предаване по памет на обстоятелството, че мраморът за строежа е донесен – както за Зографската църква – от о-в Тинос. Между имената на майсторите-каменари, които изработват нейния мраморен под, а вероятно впоследствие и пода на Есфигменската, изброени в сметководната книга на Зографския манастир, няма нито един майстор с име Павел.

¹⁰ При по-внимателно разглеждане конструкцията на този вътрешен нартекс, независимо от неговата външна и вътрешна мазилка, а така също и на зидарията при западния портал на църквата (вж. илюстрацията в текста и фотографии на с. 86 в същия сборник) може да се забележи, че извършеното в края на XVIII и началото на XIX век преустройство е било по-значително, отколкото се предполагаше досега, а не се свежда само до прост ремонт и подмяна на някои срутени части.

¹¹ За самоковския митрополит Филотей вж. Христо Семерджиев, САМОКОВЪ И ОКОЛНОСТТА МУ, София, 1913 (репринт: София, 1985), с. 21 и сл. Гърчещ се българин от Разлог, той пръв заема митрополитския трон в Самоков след закриването на Печката патриаршия. С негова подкрепа се извършва разширяването на Митрополитската църква „Успение Богородично“ в Самоков и изработката на нейния донесен от Света гора забележителен резбарски иконостас с икони на Христо Димитров през 1790-1800 г., както и укра-

сата със стенописи на старата Хрельова църква в Рилския манастир през 1794 година и на гробищната църква при манастира в 1795 година. Преди да се оттегли в Света гора Филотей оставя значителна сума също за строежа и поддръжката на училището в Самоков, а в Света гора предоставя цялото си състояние за строежа на съборната църква в манастира Ксеноф, където прекарва последните години от живота си. И тази църква е построена от същото ателие, на което е посветена настоящата студия.

¹² В гръцката историография се приема обикновено твърдението на Смирнакис, пос. съч. (вж. бел. 8), че в 1819 година е положен само основният камък на църквата, а тя била завършена едва в 1837 година. На южната стена на църквата обаче, непосредствено под корнизa, е изчукана върху камъка от облицовката датата 1819, което означава, че по това време грубият строеж, вкл. куполите, е бил завършен. Тъй като църквата не е украсена със стенописи, за довършителни работи след тази дата може да се приеме единствено изграждането на мраморния иконостас, за който един запазен до неотдавна надпис е съобщавал, че е изработен с помощите на български дарители.

¹³ В гръцката научнопопулярна и научна литература за строител на съборната църква в манастира Ксиропотам се сочи името на Цезар Дапонте (Καϊσάριος Δαπόντε, 1713-1784) – вж. напр. Sotiris Kadas, DER BERG ATHOS, Illustrierter Führer der Klöster: Geschichte und Schätze, Athen, 1979, с. 82; P. Mylonas, ATLAS DER ZWANZIG SOUVERÄNEN KLÖSTER, Band 1, Teil 1, Heft 2, Berlin 2000, с. 180. В действителност Дапонте не е бил нито архитект, нито строител на храма, а монах в същия манастир; той предприел в средата на XVIII век голямо пътуване по Влашко и Молдавия за събиране на средства за манастира и по такъв начин има големи заслуги за изграждането на съборната църква. Без каквито и да било основания на него се приписва и изготвянето на дървен модел за нея – вж. Μ. Πολίβιος, Τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Ευροποτάμου, Ἀθήναι, 1999. За Дапонте вж. Ἰωάννης Μαμαλάκης, Τὸ Ἅγιον Ὄρος (Ἄθως) διὰ μέσου τῶν αἰώνων, Θεσσαλονίκη, 1971, с. 306, 362, с библиография.

¹⁴ За джамиите, чийто строеж може да се свърже с Първомайстор Павел, вж. моните бележки в този сборник, с. 131-147.

¹⁵ Декоративната зидария, при която редовете от добре издялани каменни квадри се редуват с редове тухли, срещаме за първи път при разрушената в края на X век архиепископска базилика в Плиска, разкопана в 1902 година от Руския археологически институт в Цариград, за която се приема от повечето изследователи, че е изградена непосредствено след 865 година. Тази зидария няма нищо общо с римската смесена зидария, така наречения *opus mixtum*, при която тухлите се употребяват за изравняване на редовете от неправилни по форма ломени камъни, а има предимно декоративна цел, подобно на другите видове външна декоративна зидария, прилагана при българските църковни сгради, като зидарията със скрити междинни тухлени редове, отвън запълнени с хоросан, както и така наречената „клетъчна зидария“, при която каменните квадри са заградени от всички страни с тухли, често образуващи разнообразни форми, каквато виждаме в множество български църкви още към края на X и първите години на XI век. Тази декоративна зидария се запазва в България през цялото средновековие и бива усвоена също от осман-

ската архитектура по българските земи, чиито паметници до XIX век се строят от български майстори строители, а така също и от архитектурата в Сърбия, Влашко и Молдова, където се прилага последователно при голям брой архитектурни паметници през XIV-XIX век. Твърдението на П. Милонас (ATLAS DER ZWANZIG SOUVERÄNEN KLÖSTER, Band 1, Teil 1, Heft 2, Berlin, 2000), с. 188, че този вид зидария бил „характерен за османския стил от онази епоха, представен на множество постройки в Константинопол и Северна Гърция“, не е напълно коректно и се дава явно за заблуждаване на незапознатите с подробностите читатели. По този въпрос вж. моя доклад пред Втория международен конгрес по българистика в 1986 година, БЪЛГАРСКАТА СРЕДНОВЕКОВНА АРХИТЕКТУРНА ШКОЛА, поместен също и в първия том от моите изследвания БЪЛГАРСКАТА АРХИТЕКТУРНА ШКОЛА, с посочената там литература.

¹⁶ По време на един разговор през ноември 1986 година в Корча албанската изкуствоведка д-р Дорка Дамо ми съобщи, че виждала в една от църквите във Воскопойе паметен надпис на „мастор Пали от Крими“. Тогава времето не ми позволи да отида на място и сам да проверя това, а последвалите събития прекъснаха връзките ми с Албания. Туй сведение, което отбелязах в своя дневник за пътуването, попаднал при неизвестни за мен обстоятелства в съответните български специални служби, по-късно беше цитирано в българската научна преса от един виден наш историк на архитектурата в следната безлична форма: «Албанската изкуствоведка Дорка в разговор е споменавала, че върху една от църквите в Москополе (днес Воскопойе), на около 20 км от Корча, Албания) имало запазен майсторски надпис, упоменаващ името на строителя, някой си „Па(в)ли от с. Крими(н)“».

¹⁷ Н. Мушанов, пос. съч., с. 80-81, фиг. 6. За архитектурата на самоковската джамия виж преди всичко: Н. Мушанов, САМОКОВСКАТА БАЙРЯКЛИ ДЖАМИЯ – ЕДИН ПРЕДСТАВИТЕЛЕН ПАМЕТНИК НА БЪЛГАРСКИЯ БАРОК (АРХИТЕКТУРА, XXII/1965, кн. 7), с. 30-35; DER AUSBAU DER MAHFILGALERIE UND SEINE EINWIRKUNG AUF DIE PLAN- UND RAUMKOMPOSITION DER MOSCHEEN DES 16. BIS 19. JH. AUF DEM BALKAN (SEVENTH INTERNATIONAL CONGRESS OF TURKISH ART, Warszawa, 1990), с. 161-171. Обстоятелството, че начертаният върху мазилката на джамията план ни показва една по-ранна концепция, а не реализираната, много точно ни дава датировката за същественото преустройство и изписването на самоковската Байраклъ джамия – т. е. краткия промеждутък от време между пожара в Рилския манастир на 13 януари 1833 година с последвалото го решение на манастирското братство за строеж на нова църква и самото изграждане на църквата, продължило от 1 май 1834 (полагане на основния камък) до 26 октомври 1837 година, по време на което този план е бил променен – в какво се състоят промените и колко съществени са те, показва убедително Н. Мушанов в посочената статия (ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО... – вж. бел. 5). Но този промеждутък трябва още повече да се скъси, като се вземе предвид обстоятелството, че решението за строежа на църквата и какъв трябва да бъде нейният план, е могло да бъде взето едва след издаването на султанския ферман, с който се разрешава този строеж, 22 юли 1833 година – вж: ТУРСКИТЕ ДОКУМЕНТИ НА РИЛСКИЯ МОНАСТИРЪ, Пръвель и наредиль Д. Ихчиевъ, София, 1910, с. 122-124. Съгласно този ферман се разрешава само поправката на църквата, която «да стане по стария

стил, без да се увеличи голъмината ѝ», като по-нататък се казва: «дължината, ширината, височината и пространството на тази черква заповѣдамъ безусловно да бждат такива, каквито са били и по-прѣди. Повече от туй нито една педя, нито единъ прѣстъ да не се разширява и увеличава. При тия условия допускамъ, съгласно съ свещения шериатъ, да се извърши нужната поправка на тази черква. Никому не позволявамъ да се мѣси и да противодѣйствува на поправката, когато тя става по стария стилъ и безъ увеличение. А на моитѣ държавни служители обръщамъ сериозно внимание и строго заповѣдамъ за тая поправка да не взиматъ подкупъ от раята — нито едно акче, нито една ботка. Онѣзи държавни служители, които биха се осмѣлили да вършатъ дѣяния, противни на шериата и на закона, ще си навлѣкатъ царския ми гнѣвъ и ще бждатъ строго наказани.» Не са запазени никакви сведения по какъвъ начин манастирското братство, въпреки тъй строгите указания в султанския ферман, е успяло да наложи строежа на една църква със значително по-големи размери — а размерите на старата църква могат твърде точно да бждат установени: вътрешната ѝ ширина се определя от първоначалната ширина на нейния иконостас, изработен в 1783 година и след отделянето от него на малка час от лявата му страна, поставен в южния параклис на църквата, посветен на Св. Иван Рилски (виж реконструкция на този иконостас преди извършването на промените, в моята монография *DIE KUNST DES CHRISTLICHEN MITTELALTERS IN BULGARIEN*, Berlin/München, 1978, с. 81); тази ширина съвпада с вътрешната ширина на средния кораб на новата църква, така че разделящите корабите колони са поставени върху основите на старата църква. За времето на строежа на самоковската Байраклъ джамия и за атрибуцията на нейните строители и авторите на фреските ѝ вж. също моята студия в този сборник, с. 161-288.

¹⁸ Скицата с плана на Рилската църква може да е начертана само от архитект, но не и от художник. За мен би било много любопитно, дали и днес някой от наброяващия близо две хиляди членове Съюз на българските художници би могъл по памет да начертае плана на съборната църква в Рилския манастир, при това тъкмо със съществените за промените в концепцията на плана подробности, ако и да я е посетил дотогава десетки пъти.

¹⁹ Н. Мушанов посочва в изследването си в какво се състои съществената разлика между първоначалния план на църквата и изменението му по време на строежа. — вж. тук, с. 14.

²⁰ Вж. бел. 1.

²¹ Разрушаването на османските сгради започва още преди средата на XIX век в Гърция, където на цялата територия на новооснованото гръцко кралство почти не остават такива сгради, а след обявяването на Албания за „първа атеистична страна в света“ през 1967 година 2168 църкви и всички джамии, голяма част от които са строени в XVIII и XIX век, са иззети от държавата, като някои биват разрушени, а малка част са престроени и превърнати в обществени сгради; само няколко от тях биват обявени за паметници на културата и се поддържат като музеи — по този въпрос вж.: O. R. Liess, *ALBANIEN ZWISCHEN OST UND WEST* в *SCHRIFTENREIHE DER NIEDERSÄCHSISCHEN LANDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG*, OSTPROBLEME 10, Hannover, 1968, с. 65; Tr. Beenson, *DISCRETION AND VALOUR*, Religious conditions in Roussia and Eastern Europe, Glasgow, 1974, с. 281-285 и *L'OSSERVATORE ROMANO* от 6 IV 1973, с. 12.

Същата практика продължи и в Югославия през 1990-те години, когато в Босна и Косово бяха разрушени редица джамии и дори историческият мост при Мостар.

²² Вж. Неофит Рилски, пос. съч., с. 66 и сл.

²³ Подробности за строежа вж. при В. П. Выголов, АРХИТЕКТУРА МОСКОВСКОЙ РУСИ СЕРЕДИНЫ XV ВЕКА, Москва, 1988, с. 177-210, с библи.

²⁴ Остатъци от такава украса намираме в манастирските сгради на „Пантократор“ и „Ставроникита“. Тези сгради обаче са няколкократно подновявани, така че е трудно да се установи точната хронология на декоративната им зидария.

²⁵ Пос. съч. [вж. бел. 5], с. 80-82.

²⁶ Типът на манастирска църква със странични конхи се появява в българската църковна архитектура значително по-рано, отколкото в Света гора, където странични конхи за първи път срещаме в съборните църкви на манастирите Велика Лавра, Ватопед и Ивер не преди първите години на XI век, докато в построените повече от един век преди това църкви в манастирите на св. Климент и на св. Наум при Охрид, както и в още цяла поредица български манастирски църкви от края на IX и първата половина на X век, срещаме вече напълно установения за манастирското богослужение архитектурен тип на триконхална постройка – известните до началото на 1980-те години български паметници са посочени от Нели Чанева-Дечевска, ЦЪРКОВНАТА АРХИТЕКТУРА НА ПЪРВАТА БЪЛГАРСКА ДЪРЖАВА, София, 1984, с. 151-162.

²⁷ Παύλος Μυλωνάς, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Ἁγίου Ὁρους (Νέα Ἑστία, Ἀφιέρωμα στὸ Ἅγιον Ὅρος, 37/1963, № 74, с. 199-202); същ., Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra, au Mont Athos et la genèse du type du catholicon athonite (CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES, 32/1984, с. 89-112); същ., Παρατήρησεις στὸ Καθολικὸ Χελανδαρίου. Ἡ διαμόρφωση τοῦ ναοῦ Ἀθωνικοῦ τύπου μέ χοροὺς καὶ λιτή στὸ Ἅγιον Ὅρος (Ἀρχαιολογία, № 14, февр. 1985, с. 64-83) [=Remarques architecturales sur le catholicon de Chilandar (Хиландарски сборник 6/1986, с. 7-45)]; същ., BILDLEXIKON DES HEILIGEN BERGE ATHOS. ATLAS DER ZWANZIG SOUVERÄNEN KLÖSTER, Bd. I-III, Berlin, 2000. Вж. също: ЗАМЕТКИ ОБ АРХИТЕКТУРЫ АФОНА (ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО. БАЛКАНЫ, РУСЬ, Москва, 1995, с. 7-80) – последната публикация е екстракт от предишните статии на автора, съставен от д-р А. И. Комеч. В своето обстойно изследване архитектурата на съборната църква във Великата Лавра проф. Милонас не дава никакви сведения за майсторите-строители, извършили последното преустройство на сградата, завършило в 1814 година, и не споменава нищо за изследвания в архива на манастира, където без съмнение има запазени данни за тях.

²⁸ На мене ми се вижда много странно, че никой от многобройните изследователи на византийската и поствизантийската архитектура, включително проф. Милонас, който при това с помощта на голям брой студенти от 1960-те до 1980-те години прави архитектурно заснемане на всички светогорски църкви и други архитектурни паметници, досега не е забелязал това развитие в плана на манастирските църковни постройки и голямото му значение в историята на архитектурата. Едва в своя последен труд, ATLAS DER ZWANZIG SOUVERÄNEN KLÖSTER, Bd. II, с. 253, той отбелязва заменянето на стената меж-

ду литията и наоса при църквите в манастирите Есфигмен и „Свети Павел“ с колони, без да коментира или обясни причините за тази съществена промяна в установения тип на манастирската църква.

²⁹ Тук трябва да се отбележи, че паралелно с дейността на това строително ателие, в Света гора протича дейността и на едно също така българско художествено ателие, основано още през второто десетилетие на XVIII век от зографа Дамаскин, в което работят живописци от пет поколения. В средата на XVIII век начело на това художествено ателие е Макарий Галатишки, чийто наследник е Христо Димитров, последван от синовете му Димитър Зограф и Захарий Зограф. Между многобройните стенописни ансамбли, изпълнени от художниците на това ателие, са стенописите в църквата „Богородица Кукузелица“ във Великата Лавра (1719), църквите „Богородица Порфира“ на остров Ахил в Преспанското езеро (1741), „Св. Герман“ до Преспанското езеро (1743), параклисите „Свети Иван Рилски“ (1757), „Свети Сава“ (1779) и „Свети Димитър“ (1799) в Хилендарския манастир, „Успение Богородично“ (1763) и параклиса „Св. Димитър“ (ок. 1797) в Зографския манастир, съборната църква на Ксиропотам (1783), трапезарията на манастира Ватопед (1786), гробищната църква в Кария (1787), Хрельовата църква (1794), гробищната църква (1795) и църквата при постницата „Св. Лука“ в Рилския манастир, съборната църква в Хилендар (1803-1804) и съборната църква в Есфигмен (1811 и 1818). В края на XVIII век от това ателие се отделя ателието на Никифор Зограф, който изписва заедно с помощника си Митрофан от Виза стенописите в съборната църква на Зографския манастир. Живописците от четвъртото поколение на това ателие Захарий Зограф и Димитър Зограф със сина си Станислав Доспевски изписват съборните църкви на повечето български манастири, на първо място Рилския, Бачковския и Троянския, а последно произведение на Захарий Зограф са стенописите в нартиката на Великата Лавра в Света гора от 1851 година. Също както строителите от ателието на майстор Йоан и майстор Павел от Кримин, които усъвършенстват манастирския тип църква, тези художници създават декоративната система на стенописите в нартиката и литията, достигнала своята върхна точка в художествения ансамбъл на Захарий Зограф в първия светогорски манастир, като по същия начин затварят кръга на многовековното развитие на източноправославната църковна живопис, преди тя да тръгне по пътя на новото време. За дейността на това художествено ателие вж. също моите бележки в монографията ми ЦЪРКВАТА „СВЕТИ ГЕРМАН“ ДО ПРЕСПАНСКОТО ЕЗЕРО, Берлин, 2001, с. 264-266, а също така и в този сборник, с. 126-130 и 222-231.



Ктитори Евтимий и Порфирий
Стенопис в нартиката от Митрофан Зограф, 1817 година

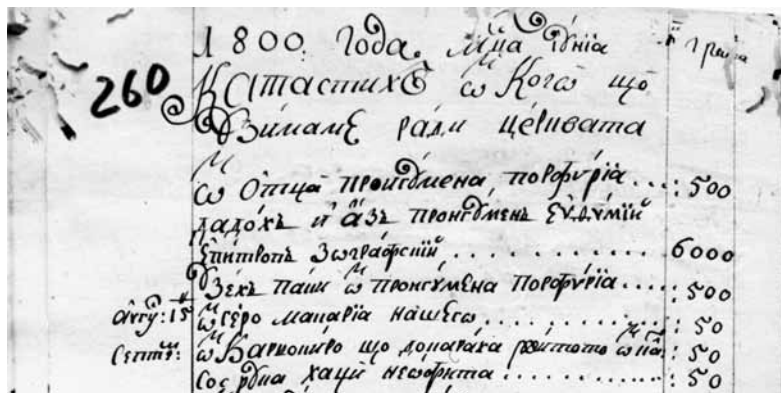
Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“



„Успение Богородично“
Нагпис на южната фасада

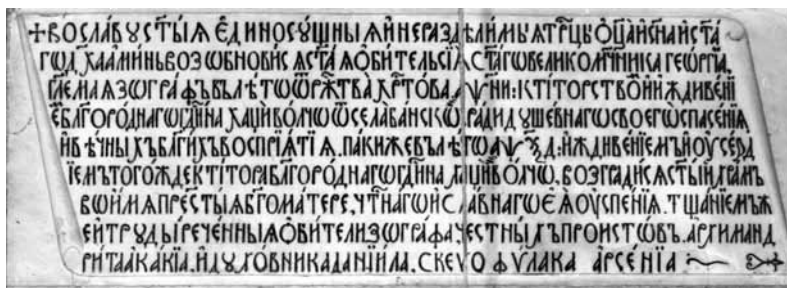


Съборната църква „Свети Георги Зограф“
Нагпис на западната фасада

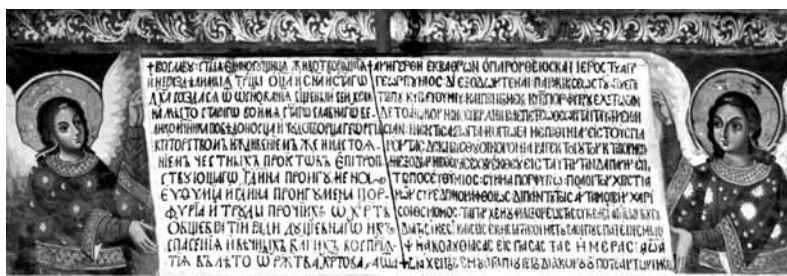


Записки в счетоводната книга на манастира от май-септември 1800

Зографски манастир
Нагписи с дати



Дарителен надпис над входа на „Успение Богородично“, 1764 година



Дарителен надпис над входа на съборната църква, 1801 година



Паметен надпис за изписването на съборната църква, 1817 година

Зографски манастир
Надписи с дати

IV



Камбанарията на Хилендарския манастир (1757)



На преден план отлясно е т. нар. „Княз Лазаров нартекс“,
преизграден между последните десетилетия на XVIII и
началото на XIX век

На заден план, също отлясно, са куполите на камбанарията
и на параклиса „Свети Стефан“

Хиландарски манастир
Съборната църква
Изглед от северозапад
(снимка 1989 година)





▲ Богородичен химн „Ѧ Тевѣ радѹетсѧ Благодатнаѧ“
 Стенопис от Макарий Галатишки, 1764 година
 Средна калота на нартиката

◀ Изглед от северозапад

Зографски манастир
 „Успение Богородично“ (Зимната църква), 1764 година
 (снимки 1981 година)



Северозападен ъгъл на литията

Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“



Югоизточен ъгъл на литията

Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“

X



Южна стена на литията

Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“



Централен купол



Лития, западен пандантив

Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“



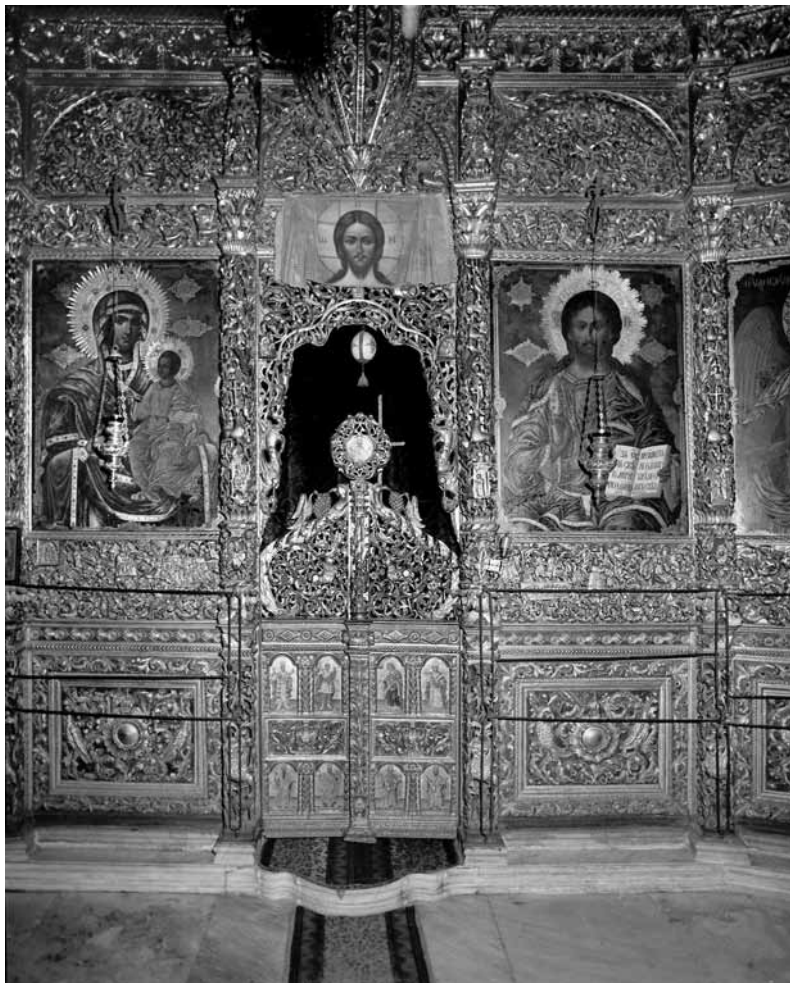
Наос, изглед към иконостаса и малките иконостаси

Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“



Наос, изглед към иконостаса с храмовата икона

Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“



Иконостас
Централна част

Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“



Наос
Изглед към изток

Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Зограф“

НОВИ ДАННИ ЗА СТРОЕЖА НА СЪБОРНАТА ЦЪРКВА В ЗОГРАФСКИЯ МАНАСТИР

Началото на XIX век открива една от най-блестящите страници в хилядолетната история на светогорския Зографски манастир. Като никоя друга от българските християнски обители запазил непрекъснато жива духовната, културната и художествената традиция още от епохата на Първата българска държава, този единствен по рода си резерват на българския дух достига до прага на съвременната епоха с най-грандиозните строежи, каквито дотогава е виждала светогорската монашеска република – съвсем не лишена от изключителни архитектурни и художествени паметници от миналото. Укрепил своето стопанско и материално положение, през втората половина на XVIII век, Зографският манастир започва реализирането на цяла поредица от най-амбициозни строителни планове, с чието приключване в края на XIX век манастирът излиза на първо място между двадесетте големи манастири на Света гора. Строежът на югоизточното и на източното крило от манастирските постройки с килиите, параклисите и часовниковата кула, започнало през 1750 година, продължава в 1787 година, като включва североизпадното крило, към чиято надстройка през втората половина на XIX век се прибавя южното крило, надминаващото по своята монументалност всички източноправославни манастири. Междувременно е била построена през 1764 година и църквата „Успение Богородично“ със средствата на брата на Паисий Хилендарски, чорбаджи Вълчо от Банско – същия, който осъществява и строежа на югоизпадното крило на Хилендарския манастир с монашеските килии и параклиса „Свети Иван Рилски“.

Тези постройки от XVIII век остават обаче в сянката на най-значителното начинание на зографските монаси – строежа на съборната църква, която трябва да замени старата и станала отдавна вече тясна за голямото манастирско братство църковна постройка от XVI век, но и да надмине със своите размери

всички църкви в Света гора. Тази амбиция на манастирското братство се осъществява – църквата надминава действително по своята площ и по височината на купола си всички дотогавашни светогорски църкви и успява да запази дълго време своето първенство в това отношение.

Започналото в 1800 година и приключило три години по-късно изграждане на Зографската църква е документирано най-грижливо от епитропа на манастира, проигумен Евтимий, вписал в отделно водена за тази цел сметководна книга (**Катастихъ цю харчимъ за църквата новá задѣ ѹписѣемъ**) всички събрани за строежа на църквата дарения-помощи, както и всички извършени разходи.

Зографски манастир Общ изглед

Рисунка на руския поклонник Василий Григориевич Барски от 1744 година.



Старата църква
в 1744 година

Рисунка В.Барски



Като се изключат някои отделни и непълни сметки, свързани със строежа на Митрополитска църква в Самоков от деветдесетте години на XVIII век и със строежа на църквата и манастирските сгради в Рилския манастир през тридесетте и четиридесетте години на XIX век, вписани недиференцирано в съответните общи сметководни книги, така наречените „кондики“, сметководната книга за строежа на Зографската църква е единственият случай в историята на българската архитектура до края на XIX век, при който ние сме в състояние да хвърлим поглед върху всички подробности, свързани със строежа на една църква. Така ние намираме в нея заедно с имената на строителите – от майсторите, до децата-чираци и общите работници – точни данни за вида и количеството на всички употребени строителни материали, в повечето случаи заедно с единичната им пазарна цена, а също така и количеството, единичната и общата стойност на основните хранителни продукти, както и на напитките, консумирани от строителите по време на строежа.



Зографски манастир, общ изглед от северозапад
Съвременно състояние (снимка 1982 година)

Съхраняваната в архива на Зографския манастир обща сметководна книга се състои от книга за приходите и книга за разходите в съответните години, подшити заедно, написани с черно мастило на разграфени бели листове във формат голямо фолио; по ръбовете книгата е силно повредена от червояд, но текстът не е засегнат. Отнасящата се до строежа на църквата част от общата сметководна книга е с номерирани по-късно допълнително с червено мастило страници от 246 до 261 включително. Всички данни и цифри са написани с един почерк – с ръката на епитропа проигумен Евтимий, който потвърждава това в началото на книгата за приходите, на с. 260: „...й азъ, проигүменъ Евѣмій епитропъ Зографскій...“

Записването на разходите по строежа започва без дата на страница 246, като първата дата, 26 октомври 1800 година, е вписана на страница 248, а последната дата е 26 май 1803 година и се отнася до заплащането на работата и материалите от

Митрофан от Виза
Ктиторски портрет на
Произгумен Евтимий
(1819)



Зографски манастир
Нартекс в съборната църква

втория и последен етап – покриването пода на нартекса с мраморна настилка, продължило 65 дни. Отбелязването на приходите започва през юни 1800 година и приключва на 2 юли 1801 година.

Пълният текст на интересуващите ни страници се дава за улеснение на читателя на съвременен български език, а оригиналният текст – във факсимиле.

стр. 246 / Без дата

СМЕТКОВОДНА КНИГА ЗА РАЗХОДИТЕ ПО НОВАТА ЧЕРКВА

	гроша	пари
На арнаутите за 1160 товара камъни по 6 пари за един товар	174	
Пак на арнаутите за 48 надници по 21 пари	25	
За 15208 оки вар	129	
На тухларите	50	
За гръски от гората на манастира Симонопетра	50	
Пак на тухларите	15	
На Пейо за пясък	44	29
На Яни за пясък	50	10
На Димитрий за пясък	45	
На Христо за една варница вар	85	
Пак на него за пясък	30	50
Пак на него за камъни	4	20
На Георги за 43 надници за пясък	32	10
На Петрето за 19 надници за пясък	14	10
На вордунарите* за пренос на тухли и вар	5	25
На Стоян за простите камъни	37	20
Пак на тухларите	25	
На майстор Тома за 447 кантара вар	179	
Пак на него за 1040 товара камъни	182	
И за две надници	2	
На тухларите	110	
Пак на тухларите	99	20
За 14 500 тухли по 18 гроша за хиляда, за колоните		
и другите (дялани) камъни, с превоза и другите разходи	5330	
И на майстор Ян, който ходи за камъните с хаджи Неофит,		
за 92 надници	92	
	6812	14

* Вордунарите са светогорските мулетари, които водят обикновено по три мулета с товар.

246

Въплатихъ що харинѣ за църквата.
Нова златъ чписанъ

Додохъ на анадитъ за 1160 топарѣ на		
менѣ по 6 пари топарѣ	174	
Пайи на анадитъ за 48 ка; по 21, пари	25	
Додохъ за 15208 златъ варѣ	129	
На тѣя що праватъ пѣхитѣ	50	
За симонитѣтска гора за досин	50	
Пайи на пѣхитѣ	15	
На пѣя за пѣсонъ	44	29
На яни за пѣсонъ	50	10
На димитѣя за пѣсонъ	45	
На христа за една варница варѣ	85	
За пѣсонъ илѣ	30	30
и за пайи пайи илѣ	4	20
На георгия за 43 надици, за пѣсонъ	32	10
На пѣрето за 14 ка; за пѣсонъ	14	10
На вѣднѣтѣ що носиха пѣхитѣ и пѣрѣ	5	25
На стояна за проститѣ пайи	37	20
Пайи на пѣхитѣ	25	
На майсторѣ аѣма за 447 пайи	179	
Пайи илѣ за 1040 топарѣ пайи	182	
и за две надици	2	
На тѣя що праватъ пѣхитѣ	110	
Пайи на тѣя що праватъ пѣхитѣ	99	20
За 14000 и половина пѣхитѣ и илѣ		
платихъ илѣ хилѣдого по 18, що		
Додохъ за пологитѣ и дѣхитѣ пайи	530	
Сосниѣ, соскарѣ со сѣно		
и на майсторѣ илѣ що ходѣ за пайи		
Сох. мѣсѣгата за 92, надици	92	

6312 14

стр. 247	гроша	пари
На работника Щерю за пренос на камъни от морето, за 9 надници	3	6
На Сарафян за 9 надници	3	6
На Димитрий за 7 надници	2	18
На Христодул за 5 надници	70	
На Щерю за 3 дни	42	
На Кипарис за 9 дни	2	10
На Димитрий за 13 надници	3	10
На Яни за 8 надници	2	32
На Димитрий за 8 надници	2	32
На работника Никола за 8 надници	2	32
За носачите на тухли за 88 товара	8	32
На Никола, който носи тухли	11	36
На Никола за 220 товара камъни	16	20
На вордунарите за пренос на тухли	30	
За пясък	5	10
На работниците, които носиха тухли от старата църква на Никола	24	
На Теодор	1	20
На Янаки	1	20
На Димитрий	3	34
На Теодор за 11 надници	3	12
На един старец за 21 надници	5	10
На Никола за 7 надници	2	4
На двама работника	2	50
За почерпка при полагането на основите	55	
На работника Яни	7	8
На хаджи Неофит	20	
На майстор Ян за 4400 тухли	79	
	250	3

Име	Година	Платено	Всего
На Стерго Аргатина За пашиниъ що	3	6	247
Носи ѿ морте За 9 надници	3	6	
На Серафимо За 9 на	2	18	
На димитрия За 7 над	2	42	
На Христофора За 5 надници	2	10	32
На Стрия За 3 дни	2	32	
На пипарисъ За 99 дни	2	32	
На димитрия За 13 надници	2	32	
На Яни За осемь надници	2	32	32
На димитрия За осемь надници	2	32	
На Никола Арга За осемь надници	2	32	
На тыхъ що носатъ пдхлы За 88 поваре	2	32	
На Никола що носи пдхлы	8	32	30
На Никола За 220 поваре пашиниъ	11	36	
На Свѣдѣнатиъ що носиха пдхлы	16	20	
За пещиъ	5	10	
На Аргате що носиха пдхлы ѿ старата	5	24	20
Церковъ На Никола	1	20	
На Агасдора	1	20	
На Янаи	3	34	
На димитрия	3	12	10
На Агасдора За 11 надници	3	10	
На Ядинъ старецъ За 21 на	3	4	
На Никола За 7 надници	3	30	
На Ага Аргате	2	7	8
Башиниъ На основаніи црковное	55	79	
На Яни Аргате	7	8	
На х. Нисифити	20		
На Майсавре Янъ За 1400 пдхлы	79		
250	3		

стр. 248 26 октомври 1800

Да се знае какво даваме на майсторите – надници

гроша пари

На майстор Тома	45	
На майстор Димо	45	
На майстор Павел	101	10
На майстор Атанас	35	
На майстор Михаил	30	
На майстор Георги	30	
На майстор Коста	20	
На майстор Георги	15	
На майстор Тома за 380 кантара вар по 16 пари единия	152	
На майстор Тома за 180 кантара камъни	29	20
За 243 оки гвоздеи по 32 пари	194	16
На Никола, на Стоян и на Стою за 830 товара камъни	62	10
На майсторите Димо и Щерю, които правиха път до пристанището	68	
Пак на тях за варница	78	
На майстор Щерю за втората варница	33	
На работника Димитър за 53 надници	18	22
На Кипарис за 49 надници	17	16
На Димитрий за 51 надници	15	12
На Атанас за 35 надници	12	
На Аргир за 32 надници	11	8
На другия Димитър за 14 надници	3	20
На другия Аргир за 33 надници	11	22
На Лимона за 24 надници	8	16
На Герака за 18 надници	4	20
На Никола за 33 надници	10	

1050

32

1800 г. 2.6		Нова църква	Нова църква
248	на Наднищи		
	На Манастиръ	Велика	45
	На Манастиръ	Мило	45
	На Манастиръ	Пехоля	101 10
	На Манастиръ	Св. Анастас	35
	На Манастиръ	Михаил	30
	На Манастиръ	Георгий	30
	На Манастиръ	Никола	20
	На Манастиръ	Георгий	15
	На Манастиръ	Велика	За 380 панагис
	Варъ по 16 панагис	панагис	152
	На Манастиръ	Велика	За 180 панагис
	Панагис		29 20
	За 243 панагис	по 32 панагис	194 16
	На Никола	и на Стояна и на Стоя	
	За 830 панагис	панагис	62 10
	На Манастиръ	Велика и щеря	що правиха
	Велика до Арсената		68
	Панагис	Велика	78
	На Манастиръ	Щеря	За втората Варъ
	На Димитрия	Аргатина	За 35 панагис
	На Манастиръ	За 14 панагис	18 22
	На Димитрия	За 51 панагис	17 16
	На Анастас	35 панагис	15 12
	На Аргатина	За 32 панагис	12 8
	На Димитрия	Аргатина	За 14 панагис
	На Аргатина	Аргатина	За 33 панагис
	На Манастиръ	За 24 панагис	11 22
	На Аргатина	За 18 панагис	8 16
	На Манастиръ	За 33 панагис	4 20
	На Манастиръ	За 33 панагис	10
		104	21

стр. 249	гроша	пари
На Милъо за 22 надници	5	30
На Димитрий за 40 надници	14	
На другия Димитрий за 23 надници	5	30
На Кипарис за 16 надници	4	
На Атанас за 20 надници	5	
На Димитрий за 26 надници	6	20
На Манол за 13 надници	3	10
На Яни за 16 надници	4	
На Яни за 5 надници	50	
За 1620 товара черни (недялани) камъни	121	20
И за 15 надници за тях	3	30
Дадох за 1337 гъски за скелите	167	5
Дадох за 756 обръчи	335	
За 27 греди кестенови	26	10
За 520 талпи	40	
За 300 гъски яворови	17	20
За 84 греди гъбови	47	20
11 февр. 1801 Изпратихме старец Матей за чакъл и бигор; и дадохме за по път	124	37
На Ангел за 513 товара бели (дялани) камъни по 5 пари единия	80	13
Пак на Ангел за черни (недялани) камъни за 216 товара по 3 пари	16	8
На майстор Андрей за 2 варници	77	
На работниците	66	39
За гърва от Иверския манастир	2	
На майстор Никола	40	
За 313 кантара вар	62	
На работниците	282	
За 680 кантара вар по 8 1/2 пари	144	20
	1704	2

	руша	твар
На сина за 22 надници	5	30
На димитрия за 40 надници	14	249
На другото димитрия за 23 надници	5	30
На тавариси за 16 надници	4	
На саванаса за 20 надници	5	
На димитрия за 26 надници	6	20
На маноля за 13 надници	3	10
На хни за 16 надници	4	
На хни за 5 надници		
Надохъ за 1620 топаре търни пали	121	50
и за 15 надници на хни	13	20
Надохъ за 1337 досни за снати	161	30
Надохъ за 786 похот	335	5
за 27 гредя пощенони	26	10
за 520 рдини	40	
за 300 досни платанови	17	20
за 84 гредя двови	47	20
1801- фр. II Протихия ієро митрофа Насиро		
за ієрх и ладохидъ за хари	124	37
На ангела за 513 топаре били на		
мици по 5 тари топаронъ	80	15
пани на ангела за търни пощенни		
за 216 топаре по три тари топаро	16	8
На майсторъ андреа за две варници	77	
На аргамето	66	39
За ієрсеи гора на порцисата	2	
На майсторъ Никола	40	
за 313 пантаре вара	02	
На аргамето	282	
за 680 пантаре вара по 8 па и па	144	20
	1704	82

стр. 250	гроша	пари
На Стоян и на другите, които носиха вар	9	30
Пак на тях за 31 надници	11	25
На работника Апостол за тухли	7	8
На работниците, които ходиха за чакъл	210	
На работника Яни	33	18
На работниците, които носеха чакъл и за работа	23	02
Транспортни разноски - навло за два кораба с бигор	700	
На Стоян, който носи бигор	9	
На работниците, които носиха бигор и други	17	20
На Стоян, който носи вар	4	20
На Стоян за 807 товара бели (дялани) камъни по 5 пари	100	35
На Стоян за 1178 товара черни (недялани) камъни	88	14
На Ангел за 48 товара бели (дялани) камъни	6	
На Ангел за пренос на вар	7	20
На Ангел за 24 надници	9	
На работника Ян за 10 надници	3	30
На каменоделците за мраморните колони почерпка	30	
На майсторите почерпка за свода	5	
На майстор Андрей за 28 надници	28	
На един работник	4	15
За 940 разтега обръчи по 5 пари и по 7 пари разтега	143	20
За 730 талпи	24	
За 177 големи талпи от Иверския манастир	125	
За 340 гъски кестенови по 8 за грош	42	20
За 425 гъски за скелята	35	
На Стоян за 210 товара камъни /чакъл/	15	30
И за дето носиха тухли и вар два дни	4	20
На работника Грамен за 20 надници	7	20
На златаря за 13 надници	4	35
	1711	22

250

	Прими	т.а
На Стояна и на другите що носиха парь ..	: 9	30
Пайи нийъ За 31, наидици	11	250
На Апостола аргатина За пдхли	: 7	
На аргате що ходиха на ситро	210	: 8
На яни аргатина	: 33	18
На аргате що носиха пайици пдхл и		
За аргатинъ	: 23	
Пиръ на два пайици За пдхл	700	02
На Стояна що носиха пдхл	: 9	
На аргате що носиха пдхл и претиха ..	: 17	20
На Стояна що носиха бхр	: 4	20
На Стояна За 807 топаре бхл на	100	350
мийъ по 5 паре	: 88	14
На Стояна За 1178, топаре бхл на	: 6	
мийъ	: 7	20
На Ангела За 48 топаре бхл на	: 9	
Ангела що носиха бхр	: 3	30
На Ангела За 24 наидици	30	
На янъ аргатинъ За 10, наидици ..	: 5	
На марморцитъ За колонетъ бхл на	28	
маиствовъ аргатинъ За 28 наидици ..	: 4	15
На единъ аргатинъ		
За 940 растъзи похъ, по 5 паре	143	20
и по т. растъготъ	: 24	
За 130 редина	125	
За 177 голъми редина и вътрена торъ	: 42	20
За 340 досни постъмови по 8 Загъ ..	: 35	
За 425, досни За снали	: 15	30
На Стояна За 210, топаре пайици ..	: 4	20
и що носиха пдхли и паръ двадъци ..	: 7	200
На Главна аргатинъ За 30 наидици ..	: 4	35
На аргатинъ За 13 наидици		
1711:		22:

стр. 251	гроша	пари
На Тръпко (Трпкоме) за 23 надници	8	25
На Ангел за 631 товара черни (недялани) камъни	47	13
Пак на него за пренос на тухли	3	
На Димо за камъни, вар и бигор	11	25
На Апостол за 28 надници	10	20
На Костадин за 22 надници	8	10
И на брат му Христо за 21 надници	3	6
На Стоян за 102 товара бели (дялани) камъни	12	30
И за 42 товара черни (недялани) камъни	3	6
На един работник за 5 надници		20
На Стоян, който носил бигор и вар	18	30
На Ангел за 65 товара бели (дялани) камъни	8	5
И за 42 товара черни (недялани) камъни	3	6
Пак на него за транспорт (кирия) на вар и на бигор	16	20
И пак на него за транспорт (кирия)	3	
За 1154 кантара вар	255	5
На един работник		75
На работника Мильо за 15 надници	5	25
На Куцофан	30	
На Щерю	20	
На Василий	24	
За една варница вар	34	
За транспорт (кирия) на ворта	7	20
На трима работника	9	16
На мраморджиите		
На първомайстор Ян за 254 надници	407	35
На майстор Ян от Катерини за 252 надници	378	
На майстор Димитрий за 251 надници	376	20
На майстор Никола за 251 надници	376	20
На Георги за 252 надници	252	
На Франциско за 251 надници	251	
На чирака за 251 надници	125	20
	2713	12

	прош	на
На трпотоѣ За 23. надници	8	2.50
На ангела За 631 товарѣ църни памница	17	13
Тамъ нѣмъ Защо носилъ пѣхъ	3	2.50
На дѣла, За памницы вѣрѣ пѣрѣ	18	2.50
На Апостола За 28. надници	10	9.0
На Костадинъ За 22. надници	3	10
и на брагата Христо За 2.1 над	3	6
На стояна За 102. товарѣ, бѣлѣ памницы	12	30
и За 4.2. товарѣ църни памница	3	6
На единъ Аргатинъ За 5. надници	3	6
На стояна що носилъ пѣрѣ и бѣлѣ	18	30
На ангела За 65. товарѣ бѣлѣ памница	8	5
и За 4.2. товарѣ църни памница	3	6
Тамъ нѣмъ За ширѣ За вѣрѣ пѣрѣ	16	2.0
и тамъ нѣмъ За ширѣ	3	
За 124. памница вѣрѣ	2.50	5
На единъ Аргатинъ		7.5
На ширѣ Ангелъ За 15. надници	15	2.50
На Квдофена	30	
На Стасіо	20	
На Василіа	24	
За една Варница вѣрѣ	34	
За ширѣ За вѣрѣ	7	2.0
На трѣница Аргатѣ	9	16
На ширѣ цѣнтѣ надници На ширѣ цѣнтѣ		
Яннѣ протоманство За 2.50 надници	407	3.50
На ширѣ цѣнтѣ Яннѣ патрѣна За 2.50 над	378	
На ширѣ цѣнтѣ Димитрій За 2.50 надни	376	2.0
На ширѣ цѣнтѣ Николѣ За 2.50 надницы	376	2.0
На Гевргіа, За 2.50 надницы	2.50	
На франциско За 2.50 надницы	2.50	
На дѣла, За 2.50 надницы	12.50	2.0
~~277.5~~		~~12~~
272.5		12

стр. 252	гроша	пари
За плочи на църквата	300	35
На Прокопий русначето, което ся пясък	3	30
На вордунарите за транспорт на тухли и прочие	4	
На Нектарий, когато го изпратихме на "Св. Никола" за бигор	160	
На нашите калугери, които го пренесоха	30	
На майстор Моско за 616 кантара вар по 9 1/2 пари	144	20
На вордунарите за транспорт на тухли, вар, бигор, обръчи и други	17	20
На работника Атанас за 36 надници	13	20
На другия работник	25	
На Илия караманлията за 15 надници	5	25
На Стоян за 280 товара черни (недялани) камъни	21	
И за бигора, който е дялал и пренесъл с мулетата, и вар, и тухли	66	
На Козма за 187 надници	70	5
На Щерю за 9 надници	3	15
На майстор Тома за 110 надници с мулетата по 25 пари	68	30
На майсторите почерпка за купола	50	
На работниците	43	23
За транспорт на плочите	127	
На един руснак за работа	2	25
За дървен материал за дъски	80	
На четири работника	20	25
На Моско за 270 кантара вар	64	5
На Михаил за 75 надници	28	5
На Атанас за 28 дни за 4 мулета по 30 пари	84	
На Стоян с три вола	37	10
На работника Манол	6	10
Пак на Моско за 270 кантара вар	64	
	1540	3

	Роща	пир.
252 Дъждохъ За плаини За църквата	300	3 ⁵⁰
На проналози въстето што сѣхъ пусонъ	3	30
На вѣрѣнникъ што носѣхъ ~~тѣхъ~~ и ~~тѣхъ~~	4	
На мѣстѣа погоста прѣтѣхъ на стѣнѣ		
Никола За пѣрѣ	160	
На нашѣхъ пѣрѣхъ што прѣтѣхъ	30	
На мѣстѣа Мосна За 616 пантѣрѣ		
бѣрѣ по 9 пѣрѣ и по 10	144	20
На вѣрѣнникъ што носѣхъ тѣхъ пѣрѣ		
пѣрѣ по 10 и по 10	17	20
На Афанаса Аргѣнѣхъ За 36 надницы	13	20
На дѣла сѣргѣнѣхъ	28	20
На илѣа парамѣнѣхъ За 15 надницы	5	2 ⁵⁰
На стояна За 280 парѣхъ тѣхъ пѣрѣ	21	
и За пѣрѣ што сѣхъ и носѣхъ сосѣдѣхъ		
и пѣрѣ и пѣрѣ	66	
На носѣхъ За 187 надницы	70	50
На стѣрѣа За 9 надницы	3	1 ⁵⁰
На мѣстѣа Афанаса За 110 надницы		
сосѣдѣхъ по 2, 3, 4 парѣ	68	30
На мѣстѣахъ бѣхъшѣхъ За пѣрѣхъ	50	
На Аргѣнѣхъ	43	23
Нѣрѣа За плаинѣхъ	127	
На дѣлѣхъ рѣхъшѣхъ што работѣхъ	2	2 ⁵⁰
За пѣрѣхъ За дѣлѣхъ	80	
На четѣхъ Аргѣнѣхъ	20	2 ⁵⁰
На Мосна За 270 пантѣрѣхъ	64	50
На мѣхъахъ За 75 надницы	28	50
На Афанаса За 28 дѣлѣхъ За 4 дѣлѣхъ		
дѣлѣхъ по 30 парѣ	84	
На стояна сосѣдѣхъ дѣлѣхъ	37	10
На мѣхъахъ Аргѣнѣхъ	6	10
пѣрѣ На Мосна За 270 пантѣрѣхъ	64	
	1540	3 ⁵⁰

стр. 253	гроша	пари
На Антон за 28 надници	10	20
На Димитрий за 14 надници	3	10
На Никола за 13 надници	3	20
На майстор Нико за 30 000 тухли по 17 гроша за хиляда	511	
На вордунарите за транспорт на тухлите	7	
На един работник за 46 надници	17	10
За чираците на майсторите за почерпка (халвалък)	8	
На едно дете-работник	5	
На малкия Георги за 17 надници	5	4
На работника Грамен за 9 надници	3	15
На Василко	16	20
На майстор Лефтер надници за голяма майстория (маймарлък), за почерпка, за два чирака и две мулета	1101	20
И за три разтега (ендезета) сукно (чоха)	9	
На Атанас за 70 надници	17	20
На Атанаса за 49 надници	12	20
На Моско с мулето за 18 надници	18	30
За талли, греди и обръчи	200	

	гр. ш.	по
на андронъ за 28 надници	10	20
на димитрия за 14 надници	3	10
на никола за 13 надници	3	20
на манастиръ нило за 30000 тълхви по 17 гр. хіліадото	511	
на ворахъ на рѣкѣ що носѣха тълхви	7	
на едина аргатинъ за 46 надници	17	10
на манастиръ асма за двѣ мѣста за 47 надници	70	20
на манастиръ на дѣцата халвалина	8	
на едина аргатъ	5	4
на горага за 17 надници	5	15
на грама на аргатъ за 9 надници	3	20
на василико	16	
на манастиръ мѣртва за надници		
за манастиръ за башишиъ за дѣдѣца за двѣ мѣста що ра ботѣха	101	20
и за три едина тоха	9	
на афанаса за 70 надници	17	20
на афанаса за 49 надници	12	20
на мѣстѣ за 18 надници за мѣста	18	30
за рѣдинъ и грѣдъ и тояся	200	
	2020	09

стр. 254 1801 месец септември.

Да се знае какво даваме на майсторите, които правиха
църквата - надници с чираците им общо.

	гроша	пари
На майстор Ян за 790 надници	586	10
На майстор Тома за 601 надници	389	18
На майстор Тома млади, син на майстор Тома, за 109 надници	62	27
На майстор Димо, брат на майстор Тома, за 414 надници	322	24
На майстор Тома, син на майстор Димо, за 335 надници	128	14
На майстор Павел за 655 надници	598	14
На майстор Ян, брат на Павел, за 846 надници	380	10
На майстор Атанас за 793 надници	210	11
На майстор Михал за 596 надници	298	
На майстор Георги, син на Тома, за 433 надници	260	10
На майстор Коста Ламон за 459 надници	230	
На майстор Георги Лавриот за 564 надници	308	16
На майстор Георги, племенника на майстор Михал, за 181 надници	86	19
На майстор Георги Калайджия за 264 надници	146	20
На майстор Ян Ксиропотамец за 559 надници	306	28
На майстор Коста Ксиропотамец за 308 надници	169	31
На майстор Коста Кавсал за 510 надници	281	4
На майстор Арзир, син на Лефтер, за 553 надници	305	14
На майстор Костагин за 557 надници	299	16
На майстор Коста Заза за 241 надници	180	28

5550

34

257	Убоа, Мѣа, Сѣтѣ ЛАСЕ ОЗНАЕЩО ДАВАНЕ, На Майсторѣ прѣпрѣиха цѣрковѣта (сирѣчь) На жилищѣе НОМНИЦѣ (сѣс ЛЕЦОСТАНИМЪ ПОДПИСЪ.	ѣрѣ мѣ
	На майстоу Яннъ, За 790. Надницы...	586 10
	На майсторъ Яннъ, За 601. Надницы	389 18
	На майсто Яннъ, младѣи (сирѣчь)	
	Майсторъ Яннъ, За 109. На...	62 27
	На майсторъ Димѣ братъ На майсто	
	Яннъ, ... За 414. На...	322 24
	На майсто Яннъ, Димѣ свѣтъ За 333.	128 14
	На майсторъ Павелъ За 655. Надни:	598 14
	На майсторъ Яннъ, бра Павло За 846.	380 10
	На майсторъ Афанасъ За 793. На...	210 11
	На майсторъ Михаилъ За 596. На...	298
	На майсто ГЕОРГІЙ Яннъ, свѣтъ За 433.	260 10
	На майсторъ Поста Ламонъ, За 459.	230
	На майсторъ ГЕОРГІЙ Лаврѣтъ За 564.	308 16
	На майсторъ, ГЕОРГІЙ АНДРЕЙ На май-	
	сторъ Михаилъ, За 181. Надницы	186 19
	На майсторъ ГЕОРГІЙ Балайцъ, 264.	146 20
	На майсторъ Яннъ цѣрковѣтамо	559 306 28
	На майсторъ Поста цѣрковѣтамо	308 169 31
	На майсторъ Поста написаль	510 281 14
	На майсто АНДРЕЙ ЛЕФТИЕВЪ свѣтъ	553 305 14
	На майсторъ Постади За 557. На...	299 16
	На майсторъ Воста Заза, За 241.	180 28

5550. 37

стр. 255	гроша	пари
На майстор Теодор за 108 надници	61	
На майстор Моско за 287 надници	167	30
На майстор Никола и синовете му за 176 надници	88	
На майстор Артур за 101 надници	50	20
На майстор Андрей за 152 надници	76	
На майстор Коста от Перистер за 316 надници	202	24
На работника Апостол за 146 надници	58	16
На работника Атанас за 269 надници	107	24
На двама работника за 58 надници	23	8
На работника Козма за 51 надници	19	5
На отец Доротеи, който покри църквата с олово	600	
На готвача Севастиян, който готви на майсторите	30	
На Герасий, който готви на майсторите мраморгжи	50	
	1534	7

	Прото	пар.
На майсторъ Андрейа за 108 ^{на}	: 61	255
На майсторъ Мосно, за 287 ^{на}	: 167	30
На майсто Николъ и на синамъ ^{на}	: 88	
На майсторъ Аргира, за 101 ^{на}	: 50	20
На майсторъ Андрейа, за 152 ^{на}	: 76	
На майсто Боста Пелистеродла, 316	: 202	24
На апостола Аргатина, за 146	: 58	16
На Афанаса Агатиана, за 269	: 107	24
На дѣа Аргатина, за 58 ^{на}	: 23	8
На Восий Агатиана, за 51 ^{на}	: 19	5
На отца Доротея що покрѣи церквата, благовѣ	: 600	
На магеро Свастіана що готѣи		
На майсторѣ	: 30	
На геласія що готѣи на майсто		
рѣи мариорѣи	: 50	
~~Дасе Знае що дадохъ на манастир~~		
~~Асфотера за манастиръ за 100~~		
~~Никола и за башии и за дѣцѣ~~		
~~Сисавосъ~~	~~: 1101~~	~~20~~
	1934	07

стр. 256

За храна и напитки на майсторите

	гроша	пари
За 9 кофи ракия	44	30
За 500 оки ракия	81	10
За 10 кофи ракия	40	
За 20 оки ракия	11	
За 20 оки ракия	10	
За 325 оки дървено масло	211	20
За 100 оки дървено масло	65	
За 500 кофи вино	550	
За 40 кофи вино	40	
За 150 кофи вино	225	
За 150 кофи вино	225	
За риба	20	
За риба	17	20
За 362 оки фасул	74	
За ечемик	7	
За 100 оки леща	16	10
За 81 оки риба колюса (малка богливка)	40	20
За риба	16	
За овен	8	10
За 100 оки риба	36	10
За риба шаран	54	
За тикви и краставици	60	
За домати	3	20
За риба	18	
За ечемик	6	20
	1822	30

156 За християн и църквите на Манастирските		Числа на	
За 9 ведра ракия	44	30	
За 500 били ракия	81	10	
За 10 ведра ракия	40		
За 20 били ракия	11		
За 20 били ракия	10		
За 325 били масло поско	211	20	
За 100 били масло поско	65		
За 500 ведра вино	550		
За 40 ведра вино	40		
За 150 ведра вино	225		
За 150 ведра вино	225		
За рибни	20		
За рибни	17	20	
За 362 били орасди	74		
За 3 рибни	7		
За 100 били леща	16	10	
За 81 били рибни полюси	40	20	
За рибни	16		
За олен	8	10	
За 100 били рибни	36	10	
За рибни праскови	54		
За тигани и праскови		60	
За патлици	3	20	
За рибни	18		
За 3 рибни	6	20	
		1822	30

стр. 257

За строителни материали и инструменти за строежа

гроша

пари

За 100 оки желязо	45	
За 4 лопати железни	3	
За тънки гвоздеи	3	36
За 44 оки желязо	21	30
За 67 оки олово	56	34
За 4 лопати железни	3	20
За тънки гвоздеи	6	
За 34 оки олово по 34 пари	52	
За 74 оки олово	66	24
За 72 оки желязо	32	16
На ковача, който работи за църквата общо	110	
За 2000 оки гипс	37	
За гвоздеи	30	
За тънки гвоздеи		50
За кълчища	24	
За тънки гвоздеи		56
За 3 оки гвоздеи	3	30
За стомни и клонове	8	
Стъкла за прозорци	40	
За стъкла	100	
Пак за стъкла	106	
Пак за стъкла	9	25
Пак за стъкла	107	20
За транспорт (кирия) на стъкла	6	
На майсторите, които правиха прозорците за храна	59	15
Пак за храна с чирака им и неговите нагници	96	
На двамата майстори стъклари	300	
Дървен материал за столовете	356	

1686

36

За държавата вѣщет и строѣнїе	гривна	апр
За 100 ѡни рѣзлѣзо	45	252
За 4 лопатки рѣзлѣзны	3	
За тонни парорѣи	3	36
За 44 ѡни рѣзлѣзо	21	30
За 67 ѡни ѡлово	56	34
За 4 лопатки рѣзлѣзны	3	20
За тонни парорѣи	6	
За 34 ѡни поршѣи по 34 парѣ	52	
За 74 ѡни поршѣи	66	24
За 72 ѡни рѣзлѣзо	32	16
На коѣто що работѣ за цѣрковата работѣ	110	
За 2000 ѡни ѡпсо	37	
За парорѣи	30	
За тонни парорѣи		50
За палица	24	
За тонни парорѣи		50
За пѣри ѡни парорѣи	3	30
За столѣи и пѣтѣи	8	
За ѡмѣи	40	
За ѡмѣи	100	
пѣи за ѡмѣи	106	
пѣи за ѡмѣи	9	250
пѣи за ѡмѣи	107	20
За ѡмѣи и пѣи	6	
На мѣи що правѣи пѣи	59	150
За ясти		
и пѣи за ясти ѡмѣи		
На дѣи	96	
и на дѣи мѣи	300	
и за пѣи за столѣи	350	
	1686	36

стр. 258	гроша	пари
На дърводелците за черчеветата на прозорците на куполите	56	16
На майсторите за столовете обща сума	919	10
1802, месец август, донесоха мрамора за църковния под.		
За покупка на мрамора	1070	26
За транспортни разноски (навло) на двата кораба	1105	
На майсторите за храна	29	14
На първوماйлстора надници	60	
На майсторите за настилането почерпка	25	
Общо сума	3265	26

Надници на майсторите

На първوماйлстор Ян за 129 надници	239	
На майстор Никули 129 надници по 65 пари	209	25
На майстор Димитрий 128 надници	208	
На майстор Лазар 126 надници	204	30
На майстор Андрей 129 надници	209	25
На майстор Димитрий 129 надници	209	25
На майстор Ян 129 надници	209	25
На майстор Анастас 129 надници	209	25
На майстор Димитрий 78 надници	126	30
На майстор Георги 129 надници	193	20
На чираците на Михал 88 надници	44	
На Ян 129 надници	64	20
На чирака Никола 129 надници	64	20
На другия чирак Михал 129 надници	64	20
	5523	11

258

Давидъ надграмаците за чамове що
профиха на пъщата църковеси 56 16
Давидъ на майсторите за столовете
исплатихъмъ сѣно двана 919 10

1802. мѣца августъ, докато мар
моръ сѣдино за постеля църковна
за марморото, що сѣ пѣпиха давохъ 1070 26
Навло, задната паницы 1105
На майсторите, дака сѣ дождоха до
тѣна за хстѣ 29 14
На протомайсторовъ надницытаму, ... 60
На майсторите за поставяне банниши 25
Сѣма станакъ

Надницы на майсторито 3285 26
На протомайсторовъ Якъ за 129 над. 239
На майсторовъ Нидли 129 над. по 65 209 25
На майсторовъ Димитрий 128 над. 208
На майсторовъ Мазаръ 126 над. 204 30
На майсторовъ Андреа 129 над. 209 25
На майсторовъ Димитрий 129 над. 209 25
На майсторовъ Якъ 129 над. 209 25
На майсторовъ Анастасъ 129 над. 209 25
На майсторовъ Димитрий 78 над. 126 30
На майсторовъ Георги 129 над. 193 20
На децата на Михаила дѣтѣ 88 над. 44
На Якъ 129 над. 64 20
На дѣтѣ Никола 129 над. 64 20
На дѣтѣ Михаилъ 129 над. 64 20

5523

стр. 259

И посла се църквата с предвидените камъни,
мрамори и нагници – олтарът, и наосът,
и половината от външния нартекс.

	гроша	пари
1803 година, месец май 26		
Дадох за втори път за мрамора, който гонесоха,		
за транспорт (кирия)	475	
За покупка на мрамора	525	
<i>Нагници на майсторите,</i>		
<i>които постлаха за втори път и двата нартекса</i>		
На майстор Лазар за 63 нагници по 65 пари	102	15
На майстор Андрей за 64 нагници по 65 пари	104	
На майстор Ларез за 64 нагници	104	
На майстор Димитрий за 64 нагници	104	
На Янул за 65 нагници	105	25
На чирака за 65 нагници по 20 пари	32	20
За пътни и там за пренос на мраморите	32	
1803 януари 26		
Дадох за големия полиелей (хорото), заедно с веригата,		
за 165 оки по 11 гроша на ока	1815	
За почистване на старата верига	15	
За един полиелей за църквата и после за още три полиелея		
стъклени общо	572	
	3986	20

Апостолъ, църквата със приаждерън
къмъ пашенъ, и маршора, и кад-
ницы, Олтаротъ, и на полиндо
и приаждерънъ положени.

259

1803. годъ мѣца майа 26 дадохъ за вѣнчиръ пѣна
за маршоретъ щоти донсѣха за
пѣрѣдѣнъ 475

за пѣпенъ за маршоретъ 525

Кадници, на мансѣоретъ що постои
на хвѣнчиръ пѣна, и двата приаждеръ
на мансѣоръ лаваръ за 63 ка.

по 65 паръ какацата 102 15

на мансѣоръ адрѣа за 64 по 104

65 паръ 104

на мансѣоръ лаваръ за 64 ка 104

на мансѣоръ димитрийъ за 64 ка 104

на хвѣнчиръ за 65 ка 105 25

на мансѣоръ за 65 ка 32 20

за погнѣто хвѣнчиръ и пѣна що носи
на маршоретъ 32

1803. годъ мѣца майа 26 дадохъ за хорѣто за
сѣнѣо осенѣнъ за 165 сѣнѣо по 11

сѣнѣо, сѣнѣо 1815

за вѣнчиръ сѣнѣо щоти мѣха 15

за хвѣнчиръ полѣнъ за цѣрнѣа и
посѣлъ сѣнѣо за пѣнъ полѣнъ сѣнѣо

сѣнѣо сѣнѣо сѣнѣо 572

3986 20

стр. 260

1800 година, месец юни.

СМЕТКОВОДНА КНИГА ЗА ПРИХОДИТЕ

	От кого колко е получено за църквата	гроша
	От отец проигумен Порфирий	500
	Дадох и аз, проигумен Евтимий, епитроп	
	Зографски	6000
	Взех пак от проигумен Порфирий	500
Август, 15	От старец Макарий Зографски	50
Септември	От възлищарите	50
	От хаджи Неофит	50
Септември, 25	От проигумен Порфирий	500
	От Антим Зографски	200
Октомври, 21	Пак от проигумен Порфирий	500
Ноември, 7	От проигумен Порфирий	500
	От отец Йоаким Зографски	50
	От хаджи Неофит	100
	От Паусий Зографски	100
Януари, 1801	Пак от проигумен Порфирий	500
	От отец Теодосий	50
Февруари, 10	От проигумен Порфирий	1000
	От пазача Стоян	200
	От Мойсей Зографски	50
	От Кишиньовския (Киприяновския) игумен Паусий	5
	От поп Николай	10
Май, 9	От проигумен Порфирий	1500
Май, 25	От хаджи Теодор от Тетевен за столовете	1000
	От другите тетевенци	100
	От проигумен Порфирий	500
	От проигумен Симеон от Дохиар	48
	От отец Йоаким за полиелея	60
	Дадох аз, проигумен Евтимий, за вратите	1000
	За колоните и за прозорците взехме от лични места	2000

17123

1800. годѣ. мѣца юнѣ		1 руб.
260	Мстаскихъ ѿ Кого що	
	Взимаме рѣш. и цѣлвата	
	ѿ Отца проигдмена, порофурѣа	500
	дадохъ и ѿзъ проигдмена Евдѣмѣй	
	Епитѣопѣ Зографскѣй	6000
	ѿзъ Паши ѿ проигдмена Порофурѣа	500
аугу: 15	ѿзъ манаѣа Нашѣа	50
септѣ:	ѿзъ Бѣлѣнѣа що доплатѣа рѣшѣа ѿ Па:	50
	Сосѣбѣа хаѣи Невѣрѣа	50
септѣ: 29	ѿ проигдмена Порофурѣа	500
	ѿ Анѣѣа Нашѣа	200
октѣ: 21	Паши ѿ проигдмена Порофурѣа	500
ноя: 7	ѿ проигдмена Порофурѣа	500
	ѿ Отца Іоанѣма, Нашѣа	50
	Сосѣбѣа хаѣи Невѣрѣа ѿ подѣѣа	100
яноя:	ѿ Паши ѿ проигдмена Порофурѣа	100
	ѿ Отца Аѣвдосѣа	500
септѣ: 10	ѿ проигдмена Порофурѣа	50
	ѿ Зѣкаѣа Стоѣа	1000
	ѿ Маѣѣа Нашѣа	200
	ѿ Бушѣѣа Нашѣа	50
	ѿ Бушѣѣа Нашѣа	5
	ѿ Поѣа Нѣѣа	10
1801. яноя: 9	ѿ проигдмена, порофурѣа	1500
септѣ: 25	ѿ хаѣи, Аѣвдѣа ѿ пѣѣа	1000
	ѿ дѣѣа пѣѣа	100
	ѿ проигдмена Порофурѣа	500
	ѿ проигдмена Оѣѣа ѿ доѣѣа	48
	ѿ Отца Іоанѣма Заполѣѣа	60
	ѿ дадохъ ѿзъ проигдмена Евдѣмѣй	1000
	ѿ Заполѣѣа	1000
	ѿ рѣшѣа	1000
	~~1400~~	~~1000~~
		1123

стр. 261		гроша	пари
Юлий, 2	От хаджи Хрисант Зографски за олово за църквата	500	25
	От Григорий еклисиарха (църковен настоятел)	60	
	От поп Памфилий	50	
	От Тимотей от „Света Ана“	5	
	От проигумен Методий, който ходи по Света гора по манастирите	439	
	От Герман Зографски	60	
	От Стоян русчилията	100	
	От хаджи Серафим	100	
	От Петър, който гледа мулетата	36	
	От Хилендар	120	
	От проигумен Порфирий	1500	20
	От архимандрит Самуил	100	
	От Арсений руснака	20	
	От проигумен Партений	300	
	От старец Серафим	300	
	От Кирил воденичаря	50	
	От Христофор, стария еклисиарх	16	
	От поп Памфилий	10	
	От Тарасий	7	
	От Григорий	5	
	От поп Агапий	200	
	От старец Михаловата тъща Кехайовица	100	
	От поп Агапий	200	
	От Киряка	100	
	От проигумен Герасий	300	
		4678	20
	От Василак Джокров за втори път	200	
		4878	65
			20

		проша	
20 Зіхъ м хаці хрисанфа нашѣго			261
ради пошлѣмъ за църквата		500	
м Григорія епископа		60	
м патія памфоріа		50	
м тимонѣа м ста анни		5	
м прохѣмена мѣлсидіа що ходи			
по свхтѣ гора. По монастырѣ		430	25
м германа нашѣго		60	
м стохча рѣсплатта		100	
м хаці герафима		100	
м пѣтра що їди мѣлсидіа		36	
м хілендаръ		120	
іуліа 2 м прохѣмена порофурія		500	
м самбѣла сирѣмандитионъ		100	
м арсенія рѣска		20	
м прохѣмена парфенія		300	
м іеро герафима		300	
м ѡвѣриа воденгаво		50	
м христосфора старіа м епископа		16	
м патія памфоріа		10	
м парасія		7	20
м Григорія		5	
м патія сігавія		100	
м геро михалона пѣща мхавица		100	
м патія сігавія		200	
м ѡвѣриа		100	
м прохѣмена герафима		300	
м васілаша цокѣлъ свѣтѣ		4678	20
м вторий пѣ:		200	
		4878	25
		4579	20



Зографски манастир
Манастирската порта
Изглед от североизток
Фотоснимка 1982 година

* * *

Първото нещо, което прави впечатление при прочитането на сметководната книга, е сравнително ниската за нашите представи обща стойност на строежа, включваща заплатата на работната ръка, цената на строителните материали, както и на хранителните продукти и напитки, употребени от строителите – 37906 гроша и 31 пари. Също така впечатление прави и обстоятелството, че близо половината от тази сума предоставят двамата проигумени – Порфирий и Евтимий, епитропът на църквата. Половината от останалата сума е събрана чрез по-малки дарения, като недостигащата част е била изплатена вероятно от твърде богатата по това време манастирска каса, в която са се стичали приходите от многобройните имоти на манастира и извън Света гора (включително Киприяновския манастир при Кишиньов, Бесарабия, който до 1805 година и след това отново от 1837 година е метох на Зографския манастир). При събирането на помощи за строежа, на първо място са също така зографските монаси; освен тях в списъка на дарителите има много малък брой външни лица, между които група тетевенци, начело с хаджи Теодор, трима руски монаси, навярно от руския манастир „Свети Пантелеймон“, с който Зографският манастир поддържа непрекъснато най-добри връзки. Но помощ – макар и не особено голяма – дава също Хилендар, другият български манастир, въпреки твърде опънатите отношения помежду им по повод на споровете около общата им мера, довели през XIX век до редица съдебни процеси. Помощи от другите светогорски манастири събира проигуменът Методий, обаче сумата е малка и в сравнение с другите дарения дори незначителна.

Настоящата публикация няма за предмет нито демографски проучвания, нито изследвания на производствените отношения в началото на XIX век, каквито, въз основа на данните от счетоводната книга за строежа на Зографската църква, биха могли да се развият в обширни студии. Ограниченото място не позволява тук да се разгледат изчерпателно и тъй интересните

за съвременния изследовател въпроси за съотношението между работното възнаграждение на различните социални групи, както и спрямо покупната стойност на редица стоки за общо потребление – храна, напитки, инструменти и сечива, строителни материали и т. н.

Извънредно интересен за нас в случая е въпросът за организацията на труда при строежа на монументални сгради от мащаба на Зографската църква, за който досега не сме разполагали с никакви данни от тази епоха. Тук за първи път имаме възможност да проследим протичането на всички последователни етапи от строежа до най-големи подробности, включително и почти точния брой на надниците за употребения труд – значително по-малък, отколкото бихме си представили въз основа на днешните схващания за слабата производителност на труда в миналото. Твърде малък за нашите представи е и броят на работниците, заети по едно и също време на строежа, надминаващ само в редки случаи 15-20 души, заедно с общите работници и чираците, което говори за висока организация на труда – едно от главните условия за голяма производителност и добро качество на работата.

Но колкото и изчерпателни да са данните за изразходвания труд и употребените материали, някои моменти от строежа на църквата ще останат за нас завинаги тайна. Така ние никога няма да узнаем по какъв начин са били донесени и поставени по местата им осемте огромни монолитни колони, подпирajući куполите на наоса и вътрешния нартекс (литията) – една задача, за чието решаване античността и средновековието явно са били по-добре подготвени от нашата съвременна високо развита техника, която, естествено, може да се справи и с нея, но с цената на големи финансови средства, твърде затруднителни и за най-състоятелния инвеститор.

При това не е възможно да не ни направи впечатление и малкото количество еднообразна храна, поддържаща тежкия физически труд на строителните работници, лишени от съвременната механизация. Макар и списъкът на хранителните продукти да не е съвсем пълен, понеже липсва основното средство

за препитание, хлябът, с който манастирската фурна явно е снабдявала работниците без всякакво ограничение, прави впечатление, че останалите продукти са употребени в количества далече под съвременните ни представи за дневна дажба дори по време на най-тежко бедствие и глад – средно на ден за човек по около 50 грама боб, леща, или понякога риба. За цялото време на строежа е заклан един единствен овен – даже счетоводната книга премълчава кога е станало това събитие: дали при полагането на основите, завършването на сводовете или на купола. За заключителен банкет не става и дума. Само алкохолните напитки се явяват, противно на хранителните продукти, в количество, голямо дори за нашето отровено от алкохола време – като се изключат малолетните чираци, които едва ли са имали възможност да се ползват от предимствата на своите възрастни колеги и майсторите при разпределението на благата, средно на ден и на човек се пада по над 200 грама ракия и 2 литра вино!

Съборната църква на Зографския манастир



От най-голям интерес за историята на българската архитектура несъмнено е въпросът за главния майстор, по чиито планове се извършва строежът, и за школата, към която той принадлежи. Но тъкмо по този въпрос данните от сметководната книга са до такава степен скрити зад многобройните наглед по-маловажни сведения, че изискват много и продължителни анализи на текста и сравнения с известните досега данни. Причината за това не се крие в никакъв пропуск от страна на съвестния регистратор на разходите за църквата, проигуменът Евтимий, нито пък в някаква тайнственост, или желание да се скрие името на архитекта – сметководната книга е документ за отчитането на тези разходи, а не хроника на строежа.

При групата на майсторите-каменоделци въпрос за школата не се поставя. Те са дошли най-вероятно от Кикладските острови, както болшинството каменоделци при строежите на съвременната гръцка столица. Сред тях не липсва и един италианец, Франциско, а начело на групата е Първомайстор Ян, чието име е придружено със съответната титла, записан е на първо място и надницата му е по-висока от тази на останалите каменоделци. Всъщност неговата надница, както и надницата на неговите помощници, са най-високите при строежа на Зографската църква и оправданието им е по всяка вероятност в оценката на голямото изкуство, с което тези майстори изпълняват не само мраморната настилка на църквата, но вероятно и мраморните релефи по фасадата и в интериора на църквата. Висока оценка получава и изкуството на Майстор Лефтер, изработил апликираните със седеф вътрешни врати на църквата и проскинитария за празничната икона.

За разлика от имената на каменоделците, имената на майсторите-строители се явяват в сметководната книга без никакво йерархично разчленение и без титли за първомайстор, но при постоянна последователност, свързана явно с известно старшинство, нямащо връзка нито с размера на заплатата, нито с броя на надниците. Това се отнася до първите петима от майсторите – Йоан (Ян), Тома, Димо, Павел и Ян. Останали са с по-ниски надници и взимат по-малко участие в строежа. Но коя е причината да не се изтъкне един първомайстор между тях?



Мраморни релефи на фасадата

Нагнис върху вратата със сеgefна апликация



Съборната църква в Зографския манастир

Отговор на този въпрос може да даде само познаването на тънкостите в социалната структура на строителната професия през зрялото и късното средновековие, начинът, по който строителният занаят преминава от поколение на поколение. По българските земи – а това не е изключение спрямо другите европейски страни – този занаят се предава от баща на син. Групите строители, които поемат изпълнението на един по-голям обект, какъвто е Зографската църква, са най-често членове на едно семейство или род, като броят им може понякога да надхвърли десет души.

Такъв е случаят и с групата майстори-строители, изготвили плана и изпълнили строежа на Зографската църква. Някои данни за тези родови връзки се съдържат в сметководната книга, където четем между другото, че Майстор Тома и Майстор Димо са братя, че двамата имат синове с еднаквото име Тома, а също, че Павел и Ян (един друг Ян, а не първият), са също братя. Записките в книгата обаче нямат за цел да изясняват генеалогически проблеми и всички данни за роднинството, които срещаме там, са дадени единствено за улеснение при разграничаването на отделните майстори, носещи еднакви имена. По тези причини те не отразяват всички съществуващи роднински връзки между отделните майстори, които са били членове на един род от три поколения: начело е дядото Йоан/Ян със синовете си Тома, Димо, Павел и Ян и внуците – двамата Томовци и Георги. Планът-проект на постройката е очевидно дело на цялата група, при активното участие на проигумените Порфирий и Евтимий, но безспорно първенството принадлежи на най-стария майстор, чиито ученици са всички останали. Той, Майстор Йоан (Ян), носи отговорността за строежа, той ходи да приема дяланите камъни и колоните, той е предприемач за тухлите; заместван е в негово отсъствие, а и при добиването и преноса на бигора, от Майстор Тома, докато Майстор Павел е през цялото време на строежа.

Тези изводи биха останали само хипотеза, ако не разполагаме и с други данни, които да ги потвърждават. Въпреки семейно-йерархичния принцип на старшинството, майстор Павел се отделя от групата с по-високата си заплата – едно съвсем точно разграничение е невъзможно, тъй като в надницата на майстора се включва и заплата на чираците му, чийто брой е различен и тук не е точно фиксиран. Ние имаме достатъчно основания да идентифицираме този майстор с Майстор Павел Йоанов от село Кримин, Костурско, първомайстор при строежа на съборната църква в Рилския манастир три десетилетия по-късно. В паметния надпис там той дава освен своето име и името на помощника си – своя брат Димо Йоанов, когото срещаме и при Зографската църква. За майстор Павел от Кримин

знаем от разказа на Неофит Рилски в описанието му на манастира, че е „освидетелствованъ въ иск ството си отъ др ги церкви изрядни, които направилъ по др ги мѣста“; именно на него се спира братството на Рилския манастир като на най-значителния съвременен майстор, достоен да се справи с тъй отговорната задача за строежа на рилската църква.

Но също тъй отговорна задача е стояла и пред строителите на Зографската църква – първата по това време по големина действаща църква на Балканите, за която зографските монаси също са потърсили най-големите и прочути майстори. Че и при двата случая се отнася за една и съща група строители, няма нищо чудно – по-невероятно би било да се намерят повече майстори, способни да решават такива задачи.

Съборната църква на Рилския манастир
Изглед от югозапад



Особеностите в маниера на строителната група, начело на която впоследствие застава Първомайстор Павел, откриваме също в цяла поредица архитектурни паметници, главно църкви, построени през първите две десетилетия на XIX век в Света гора, които ни позволяват да добием почти пълна представа за дейността на тези майстори едва ли не без интервали и празноти. Всички тези архитектурни паметници показват специфичните белези на зидарията от съборните църкви в Зографския и Рилския манастир, материалите са същите или почти същите, както и размерите на каменните квадри от външната декоративна зидария, получени от едни и същи кариери. Най-характерно обаче е от никого неподобеното изграждане на сводовете и арките, както и творческото решаване на пространствените проблеми. Наистина, то изхожда от традицията, но в същото време е подложено на голямо развитие, в резултат на което се стига до грандиозния пространствен план на рилската църква.

Хилендарски манастир
“Княз Лазаров нартекс”, бифории





"Успение Богородично"



"Свети Георги Зограф"

Зографски манастир
Детайли от зидарията

Ние откриваме особеностите на една и съща школа и при двата строежа – твърде близки по строителна техника и резултат на една и съща творческа мисъл. Че тази връзка не е случайна ни убеждават и други взаимоотношения, съществували между двата манастира и техните строежи от последната трета на XVIII до средата на XIX век: Майстор Миленко от Блатешница, построил южното крило от комплекса на Рилския манастир, изпълнява редица строежи и в Зографския; стенописната украса в двата манастира от края на XVIII век е дело на едни и същи художници, така както и дърворезбите от края на XVIII и от втората трета на XIX век са изпълнени от едни и същи резбари.

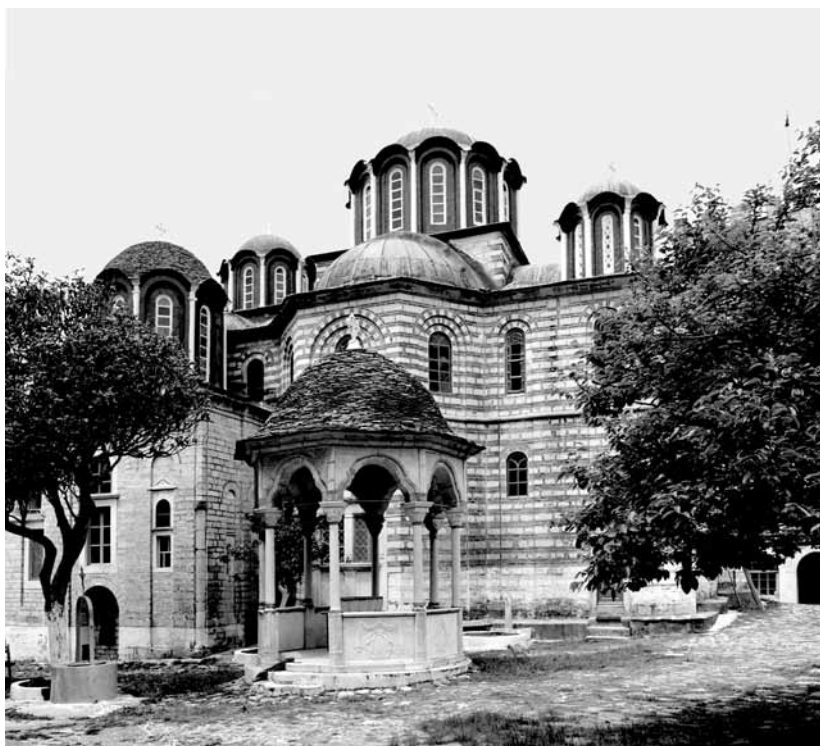
Главните междинни моменти от строителната дейност, изпълнена от групата на Майстор Павел през периода, разделящ зографската от рилската църква, се онагледяват чрез

шест от най-значителните църковни строежи в Света гора от първите две десетилетия на XIX век:

1. Подновяването на Милутиновата църква в Хилендарския манастир, започнало още през 70-те години на XVIII век, продължило паралелно със строежа на съборната църква в Зографския манастир и завършило в 1804 година, включващо изграждането на нови сводове, подмяната на колоните и цялостното преизграждане на интериора при външния, „Княз Лазаровия“, нартекс, изписан малко по-късно от Вениамин Монах и Захарий Йеромонах (Христо Димитров), взели участие и в украсата на Рилския манастир.

Хилендарски манастир
„Княз Лазаров нартекс“





Съборната църква на Есфигменския манастир
Изглед от югоизток

2. Съборната църква на съседния Есфигменски манастир, построена от 1806 до 1810 година и изписана от същите художници, изписали съборната църква в Хилендарския манастир. Ателието изгражда паралелно с църквата и останалите постройки в манастирския комплекс, в туй число трапезарията и часовниковата кула с камбанарията. Външният нартекс с куполите е изграден допълнително в 1854-1856 година, когато и куполите са били измазани, а в края на XIX век е построена също и една галерия с аркада върху колони на запад от външния нартекс.



Манастир „Свети Пантелеймон“
Съборната църква, изглед от югоизток

3. Съборната църква на манастира „Свети Пантелеймон“, строена от 1812 до 1819 година.



Съборната църква на Великата Лавра
Изглед от север и от запад

4. Преизграждането на съборната църква в първия светогорски манастир, Великата Лавра на свети Атанасий, със строежа на



Сборната църква на манастира Ксеноф, изглед от юг

нов вътрешен и външен нартекс към нея, завършен през 1814 година и украсен през 1852-1853 година със стенописи от другия забележителен художествен творец на българското Възраждане, Захарий Зограф.

5. Сборната църква на манастира Ксеноф, построена със средствата на бившия самоковски митрополит Филотей и завършена в 1819 година.

6. Началната фаза от строежа на съборната църква на манастира „Свети Павел“ (1817-1819) – строежът е прекъснат от гръцките народоосвободителни борби и църквата бива завършена от други майстори-строители едва в 1845 година.

В най-тясна връзка с тези строежи са и два от предшестващите изграждането на Зографската църква – старата манастирска църква в Зографския манастир, „Успение Богородично“, завършена в 1764 година, и построената през 1761-1763 година съборна църква „Св. 40 мъченици“ на тогава все още българския манастир Ксиропотам, заедно с пристроения в началото на 80-те години на XVIII век и изписан в 1783 година външен нартекс, а също така параклисът „Свети Архангели“ в Хилендарския манастир, престроен през 1750-те години. При тези сгради ще открием много общи черти с църквите на ателието на Майстор

Съборната църква на манастира Ксиропотам





Зографски манастир
Старата църква „Успение Богородично“

Йоан/Ян и синовете му както в изграждането на сводовете и слепите куполи, така и в зидарията, което ни дава известни основания да допуснем участието им при тях – ако някой ден бъдат проучени и другите архивни материали от Света гора, може би ще знаем повече за това.

Но строителната дейност на това ателие, започнала още в средата на XVIII век, не се изчерпва само с изграждането на църкви. Техническите и художествените особености, които наблюдаваме при построените от него съборни църкви, забелязваме също и при редица други изградени едновременно с тях постройки в същите манастирски комплекси, за чието авторство не може и да има съмнение. На първо място от тях по време и по значение са сградите с килии, параклиси и стопански помещения в Хилendarския и Зографския манастир. Тяхната поредица започва с част от южното крило на Хилendarския манастир с преустройството на параклиса „Свети Архангели“ и строежа на



Хиландарски манастир
Част от югозападното крило на манастирския комплекс
Фотоснимки 1982 година

камбанарията, параклисите „Свети Иван Рилски“, „Свети Стефан“, както и килиите, включително килията, в която Паисий Хилендарски пише своята Славянобългарска история, Тази сграда е построена още през 1757 година със средствата на чорбаджи Вълчо от Банско, брата на отец Паисий. С дарението на същия чорбаджи Вълчо това строително ателие изгражда в

Хилендарски манастир

Част от югозападното крило на манастирския комплекс





Водосветителница
и параклис
„Свети Архангели“

Хилендарски манастир

1768 година първата част от източното крило на Зографския манастир с килиите, стопанските помещения и параклисите „Рождество на св. Иван Кръстител“ и „Свети Димитър“, към което в началото на XIX век се прибавят останалите постройки от това източно крило с параклиса „Преображение Господне“ и часовниковата кула, надстроена в 1896 година. През 1770-те години същото ателие построява наново разрушеното от пожар югозападно крило на Хилендарския манастир с параклисите „Преображение Господне“ и „Свети Василий“, както и водосветителницата, преустроена и украсена в 1848 година като дарение на копривщенци. Паралелно със строежа на съборната църква в манастира Есфигмен ателието построява през първото десетилетие на XIX век големия манастирски комплекс с кулата, трапезарията, килиите и кухнята в същия манастир.

Берлин, 3 януари 1983

ДОПЪЛНИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ

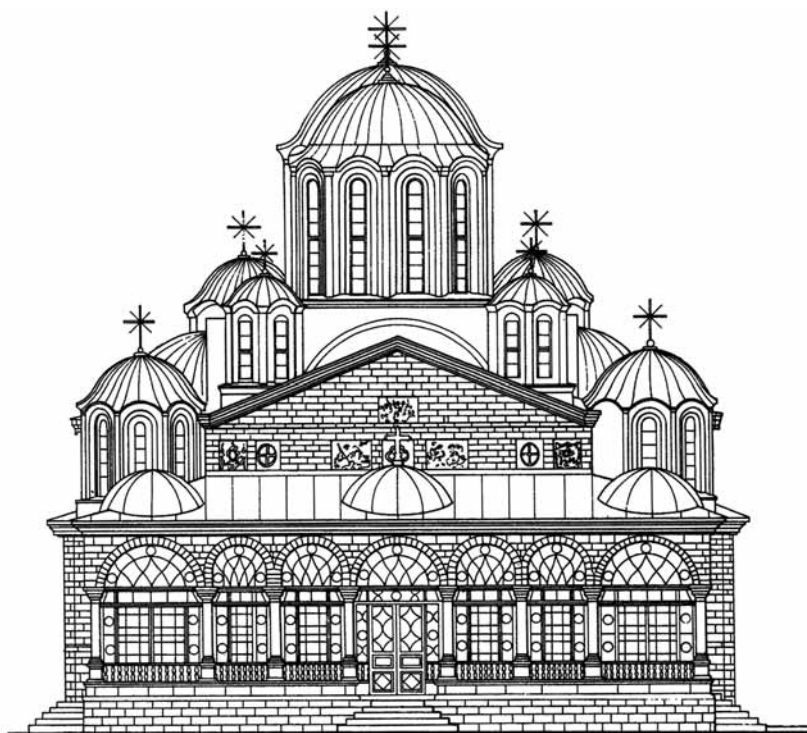
Студията, поместена в настоящия сборник, имаше твърде скромна задача. Тя трябваше да допълни с данните от сметководната книга на Зографския манастир изследването на арх. Никола Мушанов, върху което той беше работил близо три десетилетия и чиято цел беше да постави за първи път върху научна основа историята на архитектурата на Българското възраждане. В този смисъл моята студия предоставяше само фактите, позволяващи свързването на някои повече или по-малко известни архитектурни паметници помежду им и определящи точно тяхното значение за историята на българската култура. При все, че когато подготвих за печат тази студия аз вече разполагах с голяма част от материалите, събрани от мене в продължение на близо десет години при много пътувания в Гърция, Македония, Албания и Сърбия, те бяха все още необработени. Пълното заснемане на архитектурата и украсата на съборната църква в Зографския манастир, заедно с много други снимки от останалите светогорски манастири, които бях направил в 1981 година – над 2300 чернобели и 500 цветни средноформатни негативи и диапозитиви – ми бяха отнети от българските „специални“ служби и макар голяма част от чернобелите негативи да ми беше върната една година по-късно, налагаше се ново заснемане на някои паметници, което извърших през двете си пътувания в Света гора през май-юни и август-септември 1982 година, без да имам възможност да повтора снимките си от архитектурата и стенописите в параклисите. За разлика от чернобелите ми снимки, цветните диапозитиви и негативи не ми бяха върнати и през следващите две и половина десетилетия те бяха публикувани в най-различна форма под имената на щатни и нещатни сътрудници на въпросните „специални“ служби, някои от които и досега получават хонорари за тях. Същевременно от 1981 година условията за работата ми по светогорските паметници започнаха все повече да се влошават – и то не толкова от страна на гръцките власти, колкото от страна на определени институции в българската държавна система. Тези институции първо наложиха на формално автономната управа на българския Зографски манастир да не ми се позволява достъп до неговите архивни материали и библиотека, а в началото на 1985 година и валидността на моя заграничен паспорт



Зографски манастир
Съборната църква „Свети Георги Победоносец.“
Изглед от северозапад
Фотоснимка 1982 година

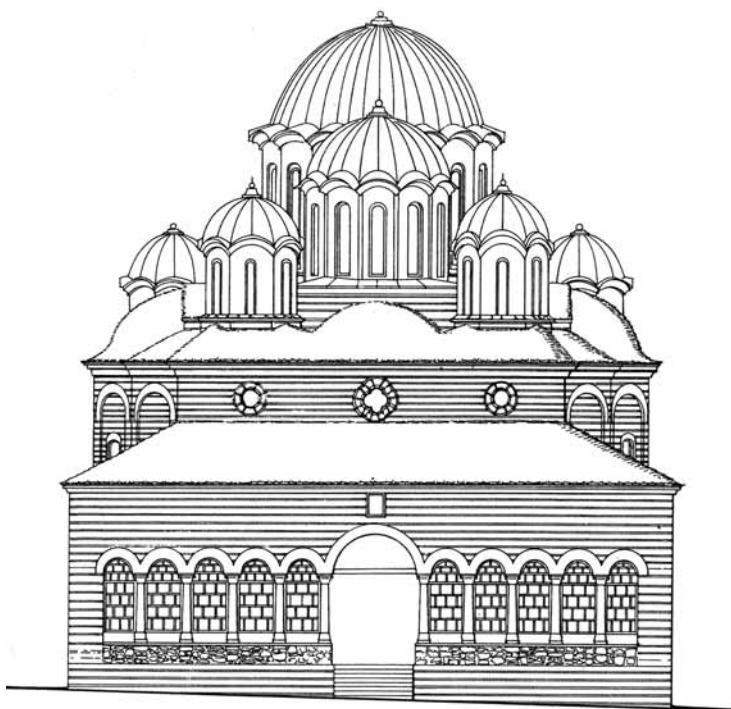
беше ограничена и се възстанови едва когато това ми пречеше да изпълнявам задълженията си като главен консултант при издателството на Италианската енциклопедия в Рим за подготовката на издаваната от него Енциклопедия на средновековното изкуство. В края на 1985 година валидността на паспорта ми беше продължена и отново разширена също за Гърция, но аз разреших пътуванията си в Света гора – за завършването на моите изследвания там ми липсваше разрешение за фотозаснемане, каквото управата на някои от манастирите отказа да ми издаде, макар и да имах такова разрешение от страна на гръцкото Външно министерство, което в значителна степен беше улеснявало дотогавашната ми работа. По тези причини, след последното ми пътуване през септември 1989 година аз престанах да ходя там. Малко преди това, по време на Шестия Международен конгрес по балканистика в София изнесох в съкратена форма някои от данните, събрани от мене за дейността на ателието на Първомайстор Павел – този доклад не беше отпечатан, също както не беше отпечатана и студията ми с материалите от сметководната книга на Зографския манастир. През 1982 година беше взето решение от Института за изобразително изкуство при БАН моето име да не се споменава в научната литература, а договорът ми с издателство Български художник за издаване на междуременно готовата за печат моя голяма монография „Стенописите на Захарий Зограф във Великата Лавра на св. Атанасий“ беше анулиран едностранно от издателството.

Моите проучвания във връзка с ателието на Първомайстор Павел от Кримин съставляваха само малка част от дългогодишната ми изследователска дейност в Света гора, простираща се освен в областта на архитектурата, също в живописа и приложното изкуство, и то за цялото средновековие и за т. нар. „поствизантийска“ епоха. С резултатите от изследванията на моя близък приятел арх. Мушанов бях запознат още от самото им начало, когато той във връзка с поверените му за консервация самоковски паметници се сблъска – също като мене – с темата за връзките на българското възрожденско изкуство със светогорските манастири. Тогава обаче и той, и аз, можехме да добием представа за паметниците на изкуството в Света гора само от нищожния брой публикации в нашата научна литература и още по-малкия брой чужди публикации, стигнали до България.



Съборната църква на манастира „Свети Павел“
Западна фасада
(По П. Милонас)

Решителен подтик за изследванията си арх. Мушанов получи от публикацията на проф. арх. Паулос Милонас за църковната архитектура в Света гора от 1963 година, където за първи път бяха дадени планове на повечето от атонските съборни църкви заедно с някои данни за строежа им. Той веднага забеляза сходството в плана на съборните църкви в Рилския манастир и в манастира „Свети Павел“, за строежа на която Милонас сочи годината 1817. И тъкмо тази дата, независимо от други сведения за строежа на църквата, според които за завършването на строежа се дава обикновено годината 1844, доведе Мушанов до заблудението, че тя може да е послужила като модел за плана на рилската църква.



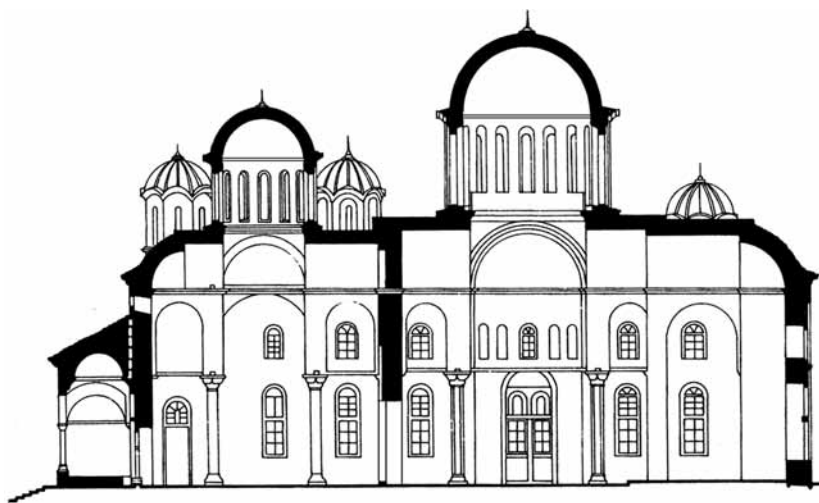
Съборната църква в манастира Ксеноф
Западна фасада
(По П. Милонас)

По това време в България не можеше да се намери и публикацията на Дидрон, според която в 1839 година тази църква се издигала едва на 1 метър над основите, следователно едва ли е направила впечатление на пратениците от Рилския манастир, за да им послужи като образец. Статията на Дидрон аз можах да намеря в една от библиотеките в Берлин и да предам на Мушанов едва в 1967 година, но и тя не решаваше въпроса, дори ако се приемеше малко вероятното предположение на Мушанов, че строежът на тази църква бил в 1821 година значително по-напреднал и че турският окупационен отряд на Лобут паша я разрушил – направените от мене в 1979 година фотоснимки, както и публикуваните от проф. Милонас през 2000 година чер-



Съборната църква в Рилския манастир
Западна фасада
(По Г. Стойков)

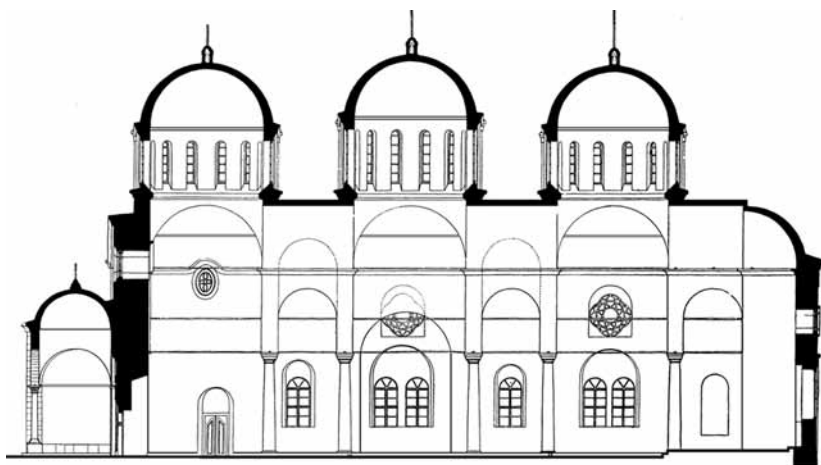
тежи, показват недвусмислено, че фасадите на тази църква са непосредствено свързани с класицизма в гръцката архитектура от средата на XIX век. А за най-естественото решение на този въпрос, че Първомайстор Павел е автор на плановете и на двете църкви, в Рилския манастир и в манастира „Свети Павел“, до откриването и разчитането на сметководната книга на Зографския манастир, още никой не можеше дори да си помисли. Както на Мушанов, така и на мене, липсваха данни за строителната субстанция на светогорските църкви от първите десетилетия на XIX век – а липсваха също всякакви данни за едно от най-важните звена във веригата от съборните църкви, построени от ателието на Първомайстор Павел: новата съборна църква в манастира Ксеноф.



Съборната църква в манастира Ксеноф
Нагълъжен разрез

(По П. Милонас)

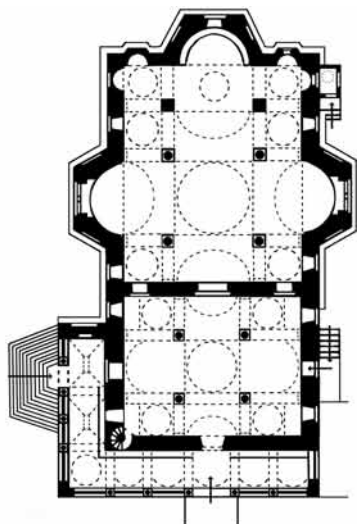
По неизвестни за мене причини планът на тази църква, която до края на XIX век е втора по големина в Света гора, не се даваше в публикацията на проф. Милонас от 1963 година, където тя изобщо не беше и спомената. Този план гръцкият изследовател дава едва в последната си публикация от 2000 година, като за дата на строежа, позовавайки се на Смирнакис, сочи годината 1837, с което, съзнателно или не, заблуждава читателите си, понеже на южната фасада на тази църква, непосредствено под корниза, се вижда издяланата в камъка дата 1819 – което значи, че в тази година грубият строеж, заедно с куполите, е бил приключил. Тъй като в църквата няма стенописи, трябва да се приеме, че други завършителни работи по строежа, освен свързаните с мраморния под и със също мраморния иконостас, там съвсем не е имало. А понеже средствата за строежа са били предоставени от бившия самоковски митрополит Филотей, който напуснал в същата 1819 година поради напреднала възраст своя пост и се установил в манастира Ксеноф, трудно е да се допусне, че е трябвало да се изчакат за строежа две десетилетия.



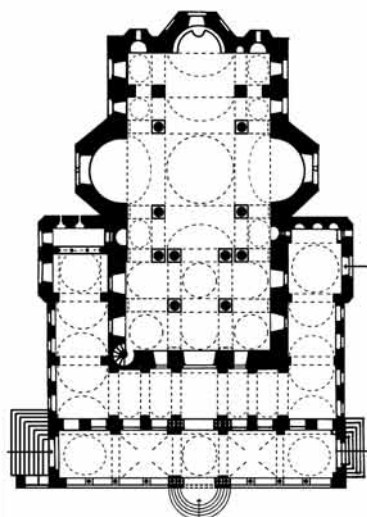
Съборната църква в Рилския манастир
Нагльжен разрез

(По Г. Смойков)

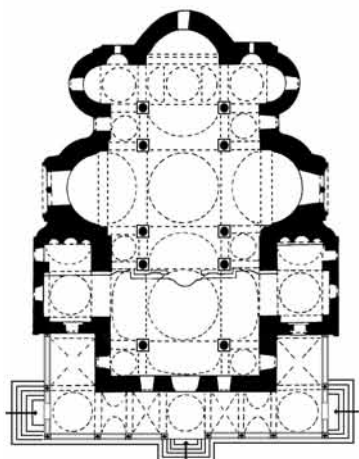
Съборната църква в манастира Ксеноф бях посетил и набързо разгледал още при пътуванията си в 1979 и 1982 година, но подробна скица-план можах да направя едва при последното си пътуване през септември 1989 година, когато направих фотоснимки от детайли на нейните фасади и зидария, както и на издяланата в камъка дата за завършването на строежа. Планът на тази църква и приложената при нея строителна техника са сходни с плановете и техническите похвати при строежа на останалите църковни сгради, построени от ателието на Първوماйстор Павел – с изключение само на стената между наоса и литията, с която тук се следва традицията, също както при изградената малко преди това съборна църква в манастира „Свети Пантелеймон“ и при построените след средата на XIX век други съборни църкви в Света гора, където монасите не са счели за нужно да се откажат от установените в продължение на столетия норми и да приложат новата идея, която виждаме реализирана в съборната църква на Рилския манастир, но е подготвена още при църквите в Зограф и Есфигмен.



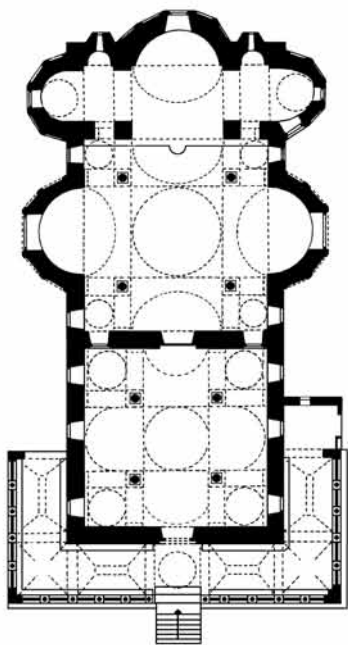
Зограф (1803)



Есфигмен (1806-1810 и 1854-1855)

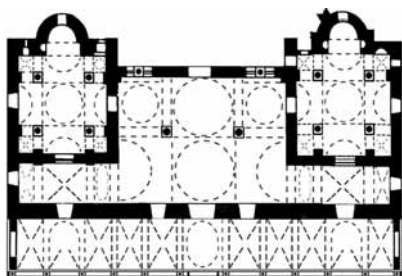


"Свети Павел" (1817-1844)



Ксеноф (1819)

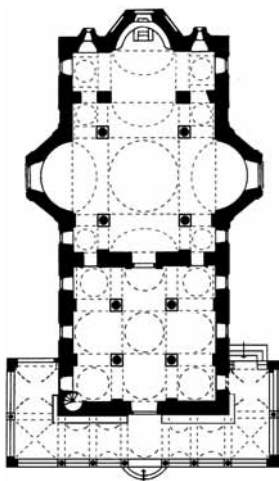
0 2 4 6 8 10 m



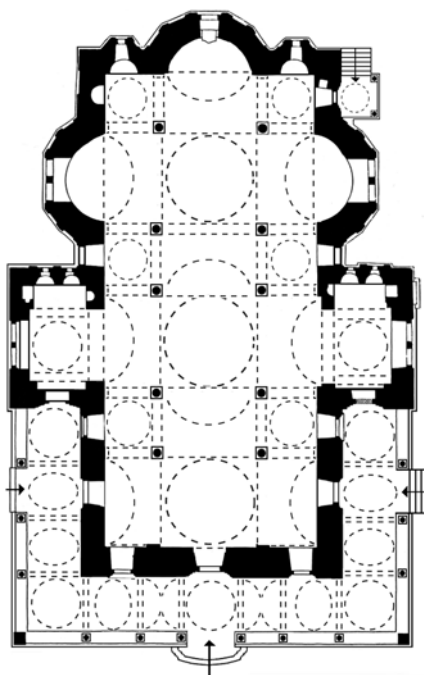
Велика Лавра на свети
Атанасий
Съборната църква

Разширение и престрояване
на западната част
(1810-1814)

„Свети Пантелеймон“ (1812)



Рилски манастир (1834-1837)

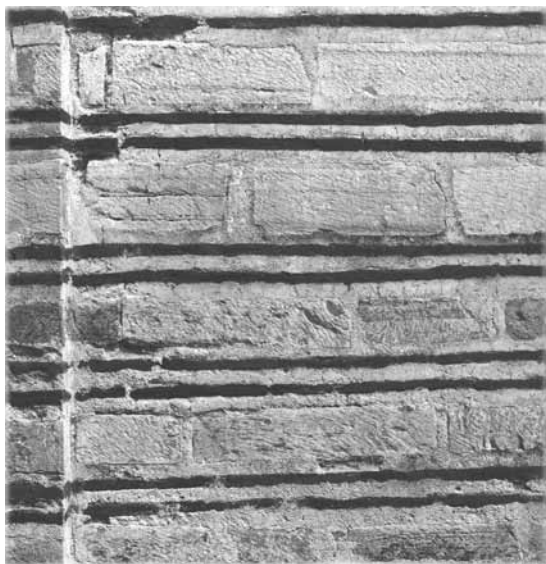


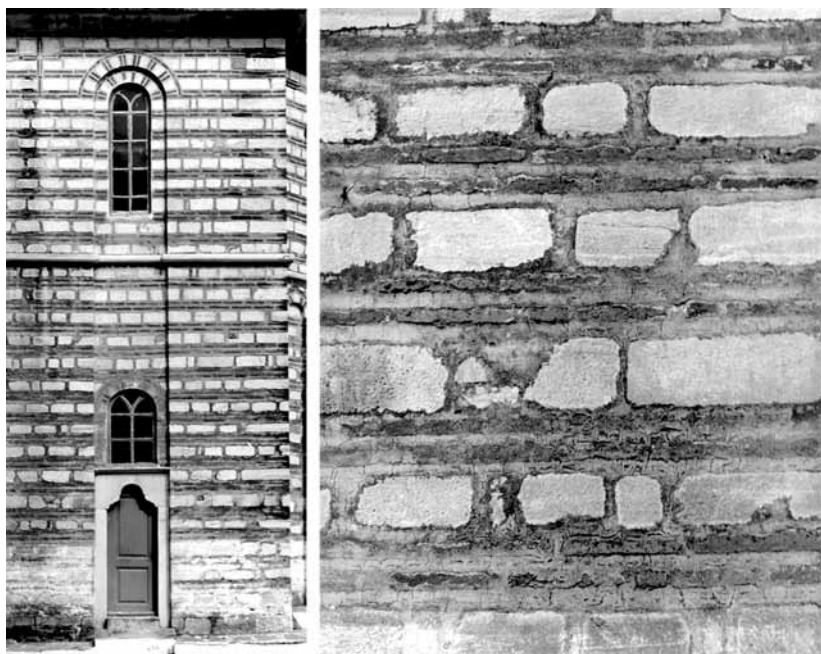
Ако и планът на съборната църква в манастира Ксеноф да не издава с нищо пространствената идея, реализирана в рилската църква, в изграждането на сводовете и куполите вече се вижда много по-ясно връзката с нея, отколкото при съборните църкви в манастирите Зограф и Есфигмен. Колоните са вече значително по-стройни и по-високи, а пропорциите – по-издължени. Вътрешното пространство също е значително по-обширно за сметка на дебелината на стените и на увеличаването обхвата на сводовете и куполите. Всичко това води към новото пространствено усещане в съборната църква на Рилския манастир, макар и тук, в съборната църква на Ксеноф, вътрешното пространство още да не е интегрирано чрез сливането на наоса с литията и изчезването на преградните стени, разделящи олтара от пастофориите – което ще бъде вече новото и решаващото в рилската църква.

Манастир Ксеноф

Съборната църква

Детайл от външната зидария и гата на строежа





Детайли от външната зидария

Манастир Есфигмен
Съборната църква

Също и декоративната външна зидария при съборната църква в манастира Ксеноф е по-близка до зидарията на рилската църква, отколкото до предишните сгради на това строително ателие – църквите в Зограф и Есфигмен. Макар и принципът на който почива тази зидария навсякъде да е един и същ – редуване на каменни квадри с двойни тухлени редове – квадратите тук са по-грижливо издялани, а и спойката е по-тънка, почти както в рилската църква, като по този начин зидарията превъзхожда със своята прецизност всички останали светогорски постройки, включително Хилendarската съборна църква.

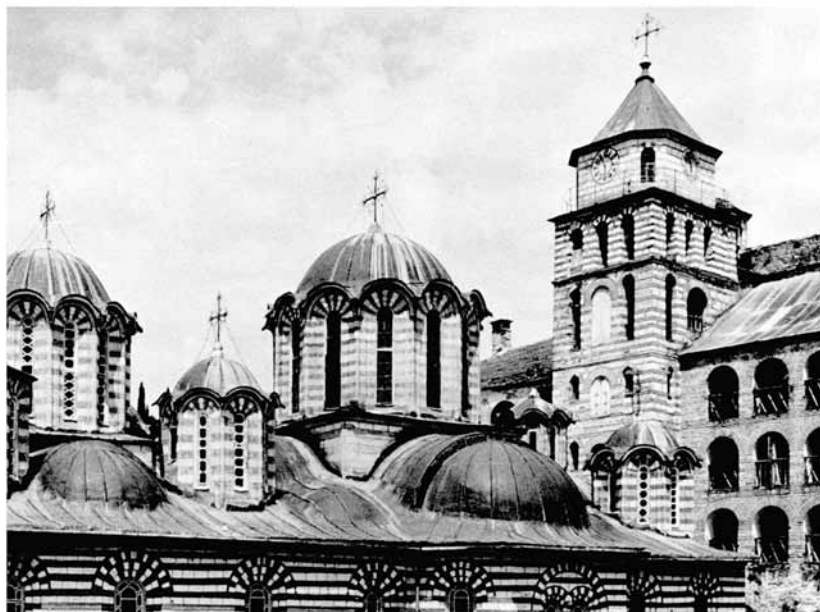


Манастир Ксиропотам — северен портал и куполи (1764)

Зографски манастир
„Успение Богородично“ (1763)
Главен купол



Проучването на куполите, изградени от ателието на Първомайстор Павел, е не по-малко важно, отколкото на неговата декоративна външна зидария. Още при първата светогорска църква, която можем да свържем с това ателие, съборната църква в Ксиропотам от 1763 година, вече забелязваме както характерните особености на декоративната зидария при оформянето на нишите с бифории и портали, каквито ще видим при „Княз Лазаровия нартекс“ в Хилендарската църква, престроен в 1770-те години, така и специфичното за това ателие пластично и полихромно третиране



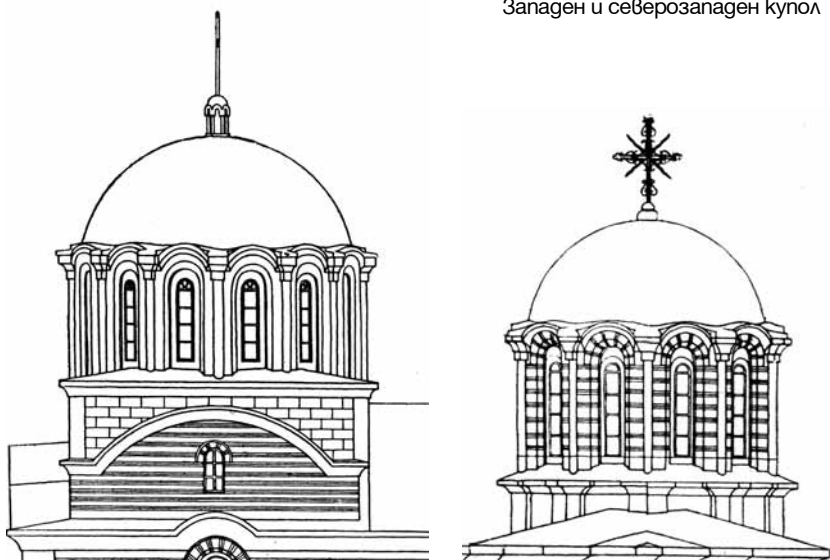
Зографски манастир
Съборната църква, куполи

на плоскостите за получаване на живописен ефект. Този ефект достига своята кулминация при външното оформяне на куполите. Още при ксиропотамската църква виждаме едва ли не всички художествено-пластични средства на декоративната зидария, които ще намерим при следващите църкви, изградени от това ателие. Интересното тук е, че надолтарният купол в тази църква единствен следва традицията на влахомолдавските църкви от XVI-XVII век, все още запазена само на малко светогорски църкви – а че тя е била особено разпространена и тук, научаваме от запазените изображения на немалко църкви в Света гора, през XIX век заменени с нови постройки.

Съборната църква на Есфигмен, куполи



Западен и северозападен купол



Рилски манастир, Съборната църква
(По Г. Стойков)

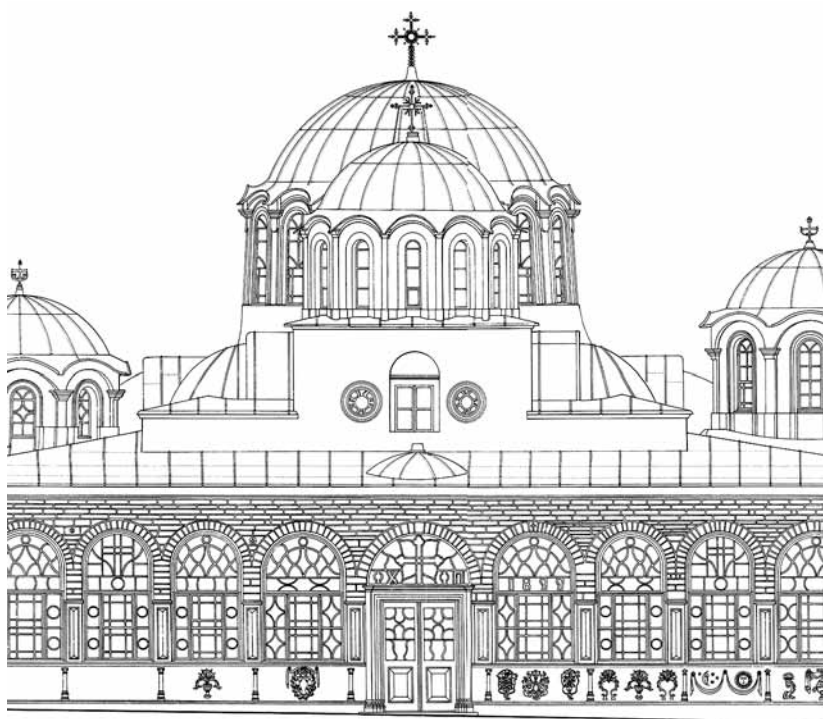
И в изграждането, и в оформянето на куполите с тяхната пластична и полихромна украса, но също и в балансирането на тяхната обемна композиция, кулминационната точка е постигната в съборната църква на Рилския манастир. И тук срещаме същите художествено-изразни средства и техническите прийоми, характерни особено при куполите на съборната църква в Зографския манастир, където строителите, за да запазят единството в общата композиция, опростяват формите, като при някои от куполите само загатват колонките с капители, а основният декоративен елемент си остава две- до четиристепенната ниша, при която доминира редуването на хоризонталните пояси от квадри и тухли. Това редуване на поясите се запазва и при куполите над страничните параклиси в рилската църква, докато при трите големи куполи полихромната украса е отстъпила пред едноцветни плоскости със силно издадени напред пластични колони с капители и абакуси.

Декоративната зидария на строителното ателие на майстор Павел се налага дори над пуританско-отшелническото строго еднообразие при фасадата на съборната църква във Великата Лавра на свети Атанасий, която в 1810-1814 година получава нова западна част. Външните стени тук не са измазани и боядисани, както при останалата част от църквата – макар и по време на строителните работи явно и тази останала част е била подновена и обновена, като външният слой от първоначалната строителна субстанция е бил подменен. В новата западна част зидарията е вече характерната за това строително ателие, състояща

Съборната църква във Велика Лавра на свети Атанасий
Югозападен ъгъл с новопристроения вътрешен и външен нартекс

(По П. Милонас)





Съборната църква във Велика Лавра на свети Атанасий
Среден дял на западната фасада

(По П. Милонас)

се от грижливо и добре издялани каменни квадри с тънки междинни редове от тухли. Тази зидария се разнообразява с аркадата, заемаща цялата западна фасада, продължаваща на север и юг с входните портали и с по една малка ниша с прозорец за осветление на литията, която се осветява главно от високия купол. Че освен новоизградения купол над литията, наново са изградени и куполите върху двата странични параклиса, може да се забележи от техните форми, при които отново виждаме същите колонки с капители, както и при останалите строежи на това ателие в манастирите Ксиропотам, Зограф и Есфигмен.



Съборната църква във Великата Лавра на свети Атанасий
Нартика – стенописи на Захарий Зограф (1852)

И все пак в архитектурата на Първوماйстор Павел най-силно е художественото въздействие от вътрешното пространство. Колкото и да очарова външният изглед на неговите църкви с тяхната полихромия и с огънатите линии на корнизите и арките, чието лъкатушене хармонира на планинския пейзаж с неговите заоблени върхове и игриви потоци, покрай които се вият пътеките, водещи към целта на поклонниците, главна цел на архитекта е изграждането и осмислянето на вътрешното пространст-



Съборната църква във Великата Лавра на свети Атанасий
Нартика – стенописи на Захарий Зограф (1852)

во в храма. В туй вътрешно пространство той има още един сътрудник и съучастник – това е художникът, който със своите стенописи ще вдъхне там живот. Макар и още в първите църкви, които свързваме с тези строители – съборната църква в Ксиропотам и „Успение Богородично“ в Зограф, но и в параклиса „Свети Иван Рилски“ и престроения „Княз Лазаров нартекс“ в Хилендар – да прави силно впечатление единството в изграждането на монументалния ансамбъл, съчетаващ архитектурата



Съборната църква в манастира Ксиропотам
Апокалипсис, стенописи в нартиката от Макарий Галатишки (1783)

и стенописите, но и дърворезбата, това единство достига своята кулминация в интериора на съборната църква в Рилския манастир, чиито стенописи са от Захарий Зограф, брат му Димитър Зограф и Станислав Доспевски, сина на последния, а и в нартиката на съборната църква във Великата Лавра, стенописния ансамбъл на която, създаден също от Захарий Зограф, увенчава не само най-прочутия манастир на православното християнство, но и завършека на една блестяща епоха. Толкова по-ограничено е художественото въздействие от пространството при съборните църкви в манастирите „Свети Павел“ и Ксеноф, лишени от стенописи. Варосаните стени в тези църкви ни показват най-убедително, че силата от въздействието на архитектурата се губи в мъртвото безличие на неодоухотвореността и безжизнеността на нищото.



Съборната църква в Рилския манастир
Северен певник с изуменския трон и част от иконостаса

* * *

Когато в края на 1982 година бяха дадени за печат нашите студии, както на Мушанов, така и на мене, още не бяха познати следващите публикации на проф. П. Милонас, отначало отпечатани през 1979-1981 година на гръцки език, след 1982 година на френски и в 1995 година дори на руски език. В тях той коригира някои от главните заблуждения, вкоренени в историята на архитектурата относно т. нар. „манастирска църква от атонски тип“, много от които са възприети безкритично и от Мушанов. С проучванията на Милонас бе доказано, че считаната повсеместно за прототип на манастирските църкви първа сграда, построена от св. Атанасий, не е имала нито странични конхи-певници, нито странични параклиси и следователно те не се възприемат автоматично при останалите строежи на Света гора. Отсъствието сред паметниците в Константинопол на църкви от този тип поставяше изследователите в затруднение, след като те не можеха да допуснат, че той би могъл да възникне някъде другаде, освен във византийската столица. Едва проучванията на архитектурните паметници в централната и западната част на Балканския полуостров, причислявани от маститите историци на византийската архитектура към някаква неясно дефинирана „провинциална школа“, показаха ясно кога и къде възниква основният тип на манастирската съборна църква. Но също така показаха кога и къде този архитектурен тип продължава да се развива и да се обогатява с присъединяването към него на второто основно ядро – вътрешния нартекс, литията. И накрая – с обходната галерия, изградена вече във вид на монументално съоръжение, покрито със свод и система от слепи куполи-калоти. Неговите първоначални форми срещаме при повечето влахомолдавски църкви от XVI и XVII век, както и в ислямските сакрални и светски сгради, но окончателната му форма се налага от ателието на Първомайстор Павел върху съборните църкви на православните манастири в Света гора и в българските земи.

Проф. Милонас премълчава този тъй деликатен въпрос. Дали за него това забележително развитие на манастирската архитектура в началото на XIX век остава скрито, не може да се разбере от неговите публикации. Аз трудно мога да допусна, че това не е

забелязал един тъй добър познавач на архитектурните паметници в Света гора като него. Всеки от тези паметници той е посетил безброй пъти и е фотографирал многократно от всички възможни страни – та даже и от въздуха със своя служебен хеликоптер. А под негово ръководство в течение на три десетилетия десетки студенти-практиканти правят архитектурни снимания на всяка сграда в Атонския полуостров.

Но проф. Милонас премълчава и още много други неща. Дори в последния си труд, излезлите в 2000 година три части от многотомното изследване на архитектурата в Света гора, той не съобщава почти нищо за строителите и дарителите на тези паметници – а малкото, което там съобщава, не отговаря на истината. Ако и да е напълно обяснимо, че той не е познавал и дори виждал написаната на непонятния за него български език сметководна книга на Зографския манастир, за него едва ли е могло да представлява някакво затруднение да направи справки в архива на Великата Лавра – за разлика от неподредения и необозрим архив на Зографския манастир или унищожения при бомбардировката на Белград в 1941 година архив на Хилендарския манастир, архивът на Великата Лавра е отлично подреден и на мене ми бяха нужни само два часа, за да открия в него писмото на Димитър Зограф, с което той отговаря на поканата на старейшините от Великата Лавра и съобщава, че не е в състояние по липса на време да изпише нартекса на съборната църква, като добавя, че брат му, Захарий, ще отиде в манастира и би могъл да изпълни тази задача. За данните относно строежите в манастирите „Свети Павел“ и Есфигмен би могло да се допусне, че са унищожени – Смирнакис, който твърди, че Първомайстор Павел бил грък от о-в Тинос, и публикува голям брой надписи (а и голям брой не публикува), е бил монах в последния. Но не е невероятно да се намерят автентични документи и за строителите на съборните църкви в манастирите „Свети Пантелеймон“ и Ксеноф. Изглежда обаче, че едно безпристрастно научно изследване на общото за всички балкански народи богато културно наследство е все още „музика на бъдещето“. И че това богатство първо трябва да се загуби, за да могат тези балкански народи да разберат неговата цена.

* * *

Закриването на Българската (Охридската) архиепископия в 1761 година има значителни последствия за многобройното българско население в цяла Югозападна Македония. Последвалото го ликвидиране на повечето от българските митрополии в този район и заменянето им с гръцки, както и изхвърлянето на българския език от богослужението в църквите, заставя това население да се отправи масово на поклонение към светогорските манастири, в четири от които се служи само на български език.

Големият приток на поклонници, растящ непрекъснато и през първите десетилетия на XIX век, укрепва стопанското положение на българските манастири, които процъфтяват – за разлика от гръцките, изпитващи голяма икономическа криза и западащи, след прекъсването на притока помощи от страна на влахо-молдавските воеводи през XVIII век. Но както ще видим на все още неунищожени дарителски надписи в гръцките манастири от

Съборната църква на Иверския манастир
Изглед от североизток



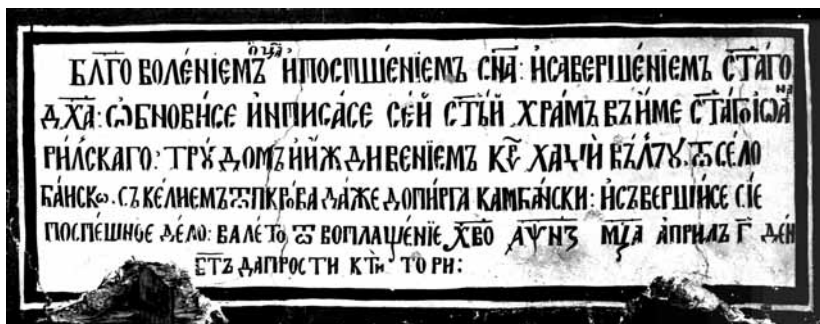


Параклис „Свети Йоан Прегтеча“



Параклис „Богородица Портаитуса“
Иверски манастир

последната трета на XVIII до началото на XIX век, българските дарители оставят значителни помощи също и на тях – за разлика от гърците, които извънредно рядко са предоставяли дарения на български църкви и манастири! На мене ми е известен един единствен случай, в който грък е дал, и при това многократно, помощи за строежа или украсата на български църкви и манастири; това е вече споменатия по-горе самоковски митрополит Филотей, с чиято помощ се извършва също разширяването и украсата на самоковската митрополитска църква и на църквата при гробището на Рилския манастир. Ктиторски надписи на български дарители днес можем все още да видим в параклисите „Свети Архангели“ и „Йоан Предтеча“ в Иверския манастир, в нартиката на съборната църква „Свети 40 мъченици“ в манастира Ксиропотам и на много места в Хилендарския манастир, докато всички останали са унищожени – в манастира Кутлумуш е запазено само изображението на ктитора, докато името му е изстъргано от стенописа. Дали помощите, дадени от българци в съответните сгради, засягат и строителната дейност, днес е



Хилендарски манастир, параклис „Свети Иван Рилски“
Дарителски надпис на чорбаджи Вълчо от Банско, 1757 година

трудно да се прецени, понеже постройките, където са се намирили или още се намират дарителските надписи, преди всичко църквите и параклисите в манастирите Ивер, Ватопед и Кутлумуш, са наново измазани и за тяхната строителна субстанция, както и за градежа им, не могат да се направят никакви заключения за ателиетата, извършили строителната работа.

Запазените дарителски или паметни надписи засягат предимно художествената украса – стенописите и иконите. Макар и написани почти изключително на гръцки език, те не трябва да ни заблудят, че авторите им са гърци. В действителност в течение на почти целия XVIII век до след средата на XIX век художниците, изписали стенописите и иконите в Света гора, са почти без изключение от български произход. Всички те водят своето начало от едно иконописно ателие, от което в средата на XVIII век някои художници се отделят и образуват нови групи, работили заедно, също както при строителното ателие на Първомайстор Павел, но и на същите църкви, построени от него. За това, което ни е известно от дейността на тези художници, аз писах вече в монографията си за църквата „Свети Герман“ при Преспанското езеро във връзка с втората живопис в нея и считам за ненужно да го повтарям тук. Касае се за многостранна и извънредно богата художествена продукция с твърде високи художествени качества, макар и обикновено пренебрегвана от изследователите

– ако при нея се касаеше за творби на гърци, тя щеше да бъде по-внимателно изучена и щеше да заеме достойно място сред живописиста на XVIII век. Нейните главни представители, художниците Йеромонах Дамаскин и Макарий Галатишки, са безспорно най-добрите живописци в цяла Югоизточна Европа през XVIII век, а от тях води началото си цялата живопис на

Хилendarски манастир, параклис „Свети Иван Рилски“

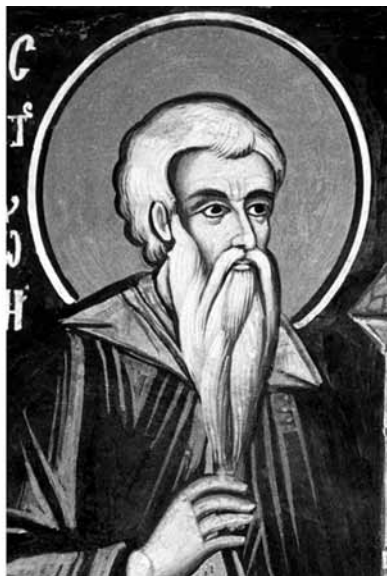
Дарителски портрет на чорбаджии Вълчо от Банско (1757)

Стенопис от Макарий Галатишки





Свети Зосима



Свети Иван Рилски

Макарий Галатишки
Стенописи в църквата „Свети Герман“ до Преспанското езеро (1743)
и в параклиса „Свети Иван Рилски“ в Хиленгар (1757)

българското възраждане. Първото поколение самоковски и тревненски художници е свързано пряко с тях, като продължава и пренася дейността на тяхната школа до най-отдалечените точки в българските земи – по цяла Северна и Южна България, Македония и чак до Албания.

Няколкото запазени паметни надписи на тези художници не трябва да ни заблудят, че споменатите в тях стенописи и икони са всичко, което е стигнало до нас от техните произведения. Повечето от творбите им са неподписани, но се идентифицират с техните автори без особени затруднения – какъвто е случаят със стенописите им в църквата „Свети Герман“ при Преспанското езеро от 1743 година и в „Богородица Порфира“, на остров Ахил от 1741 година.



Богородица дарява Атон на свети Атанасий, храмов образ на църквата
 Стенопис от Захарий Христович Зограф от Самоков (1852)

Велика Лавра на свети Атанасий, нартика на съборната църква



Велика Лавра на свеги Атанасий
„Богородица Кукузелица“

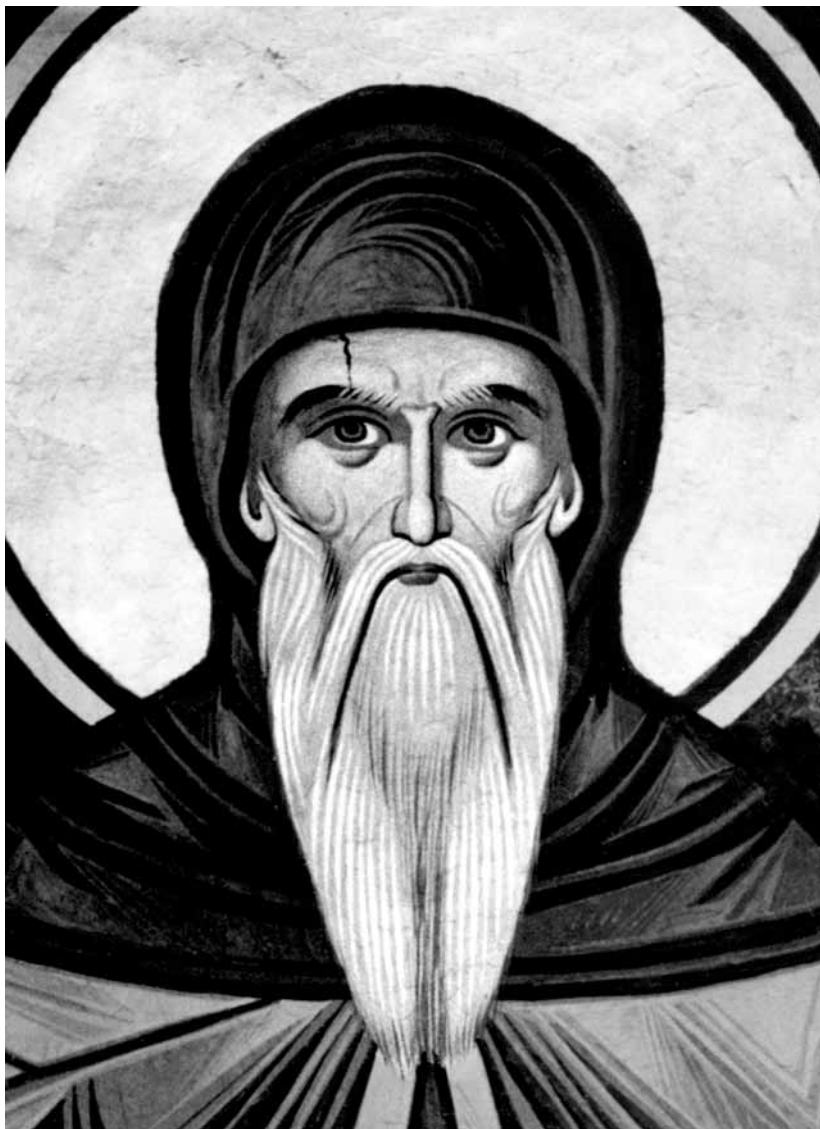
Сто и петдесети псалом, детайли
Стенопис на Йеромонах Дамаскин (1719) ▲ ►

Също в споменатата по-горе моя монография аз съм отделил доста място върху широката дейност на гръцките националисти от края на XIX и началото на XX век за унищожаване на следите от подписите и паметните надписи на българските художници. Както и върху още по-широко разгърнатата и санкционирана от гръцките власти дейност на именитите солунски професори Стилианос Пеликанидис и Стилпон Кириакидис във връзка с

проведената в 1940-те и 1950-те години „инвентаризация“ на художествените паметници в Югозападна Македония, при която биват унищожени и последните запазени дотогава надписи на български език по тях, включително всички надгробни плочи в гробищата върху цялата нейна територия заедно с Беломорска Тракия, а паметниците на изкуството се приписват на „гръцката художествена традиция“.

Тази кампания обаче не приключва с края на „горещата“ фаза от студената война през 1960-те и 1970-те години, а продължава с още по-изтънчени „научни“ методи и през следващите десетилетия с дейността на проф. Николаос Муцопулос в района на старата българска столица Преспа – и естествено на проф. арх. Паулос Милонас, който прилага същите „научни“ методи при „инвентаризирането“ на светогорските паметници.





Зографски манастир, старата църква „Успение Богородично“
Свети Козма Зографски, стенопис от Макарий Галатишки (ок. 1764)

Затова не трябва да ни учудват многобройните публикации и на тези автори, подкрепени с привидно изчерпателна научна документация, издавани на всички европейски езици и излагани също така на всички възможни международни научни подиуми и форуми – конгреси, конференции, цикли лекции. Те изпълват не само локалните гръцки популярни списания, брошури и туристически пътеводители, но също така специализираните научни списания и сборници от изследвания в Западна и Източна Европа, издавани от най-сериозните официални институции – не на последно място и в България.

Всички тези обстоятелства говорят най-красноречиво за значението на сметководната книга на Зографския манастир като безценен документ – едно от най-важните свидетелства за културната история на България и нейните художествени творци от една епоха, за която разполагаме с неимоверно малко сведения.

* * *

Освободителните борби на гръцкия народ 1820-1830 създават съвършено нова ситуация за дейността на строителното ателие на Първомайстор Павел. В действителност строителните работи в Света гора прекъсват още преди това – последните строежи на ателието са от 1819 година и по всичко изглежда, че в същата година то е напуснало монашеската република. След като през последното десетилетие преди това усиленото строителство на църкви и други сгради по цялата територия на Света гора явно е наложило разделянето на ателието на няколко групи, за да могат да бъдат строени едновременно по няколко големи постройки, каквито са църквите в манастирите „Свети Пантелеймон“, Велика Лавра, Ксеноф и „Свети Павел“, изведнаж спира всякаква строителна дейност и строителите са заставени да си търсят работа и препитание по други земи. Но възможности за строежи по това време в близките земи поради военните действия няма. Няколко строежа от 20-те и 30-те години на XIX век в днешните граници на Албания и Република Македония ни дават достатъчно основания да допуснем, че строителното ателие на Първомайстор Павел пренася именно там своята дейност. Че през това

време тази дейност не се простира върху забележителни постройки, съвсем не трябва да ни смущава. А това, че строителите на най-големите църкви от първото десетилетие на XIX век върху цялата територия на османската империя трябва да се задоволят с довършителни работи или преустройство на постройки от второстепенно значение и само в редки случаи на представителни сгради, не показва по никакъв начин тяхното деградиране, а говори по-скоро в полза на гъвкавостта им и тяхната способност да се справят с всякакви строителни задачи.

Тъй като за строежите на Първомайстор Павел от 20-те и 30-те години на XIX век до съборната църква на Рилския манастир не разполагаме с никакви документи или други изворни данни, доказващи неговото участие при тях, трябва и ние да се задоволим с предположения и аналогии, свързващи тези строежи с неговото име. В този смисъл и тези предположения остават повече или по-малко хипотетични, но могат да дадат известни указания и да окажат помощ на бъдещите изследователи – ако не за друго, то поне за насоката на изследователската дейност.

Първия строеж, който можем да свържем с Първомайстор Павел, е главната джамия в Тирана – Хаджи Едем бей джамия. Нейния строеж започва още през 1794 година Мола бей от Петрела, правнук на Сюлейман паша, основателя на Тирана. Строежът обаче се прекъсва няколкократно и в 1807 година, малко преди смъртта на Мола бей, куполът е изграден.

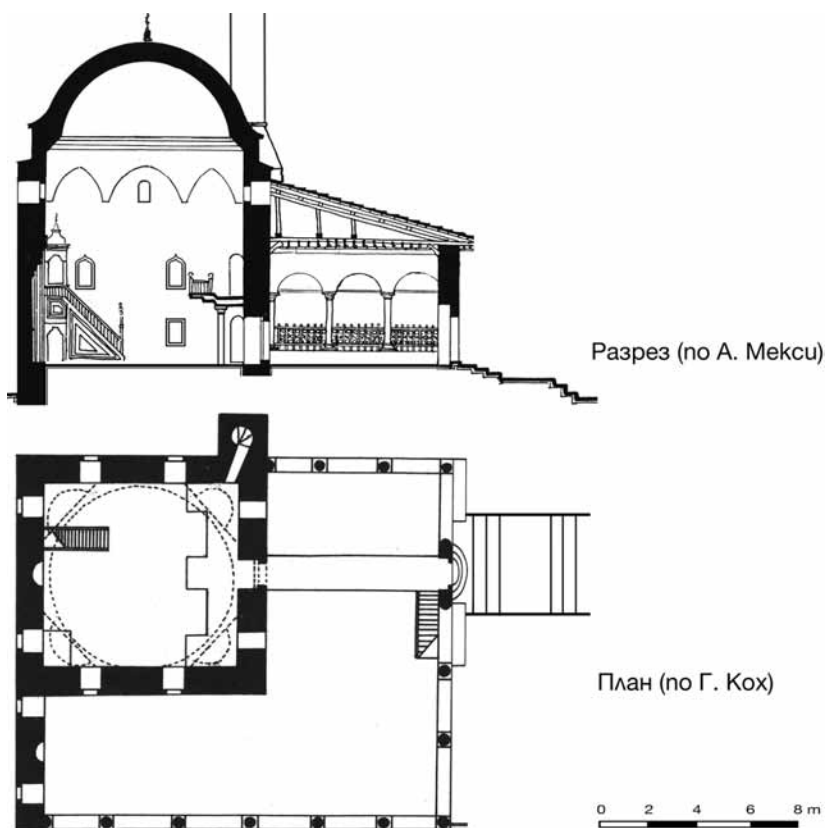
Съгласно надписа в джамията, в 1821-1822 година синът на Мола бей, хаджи Едем бей, извършва довършителните работи в джамията, обхващащи вътрешното оформяне, включително изписването на стенописите, но и изграждането на откритата аркадна галерия, обикаляща входа на джамията от изток, север и запад, чиято украса със стенописи продължава до 1822-1823 година. Именно тази аркадна галерия издава строителния маниер на Първомайстор Павел, като не само поставя главния художествен акцент върху центъра на албанската столица, но създава и образец за външното оформяне на джамиите, които ще се строят по цялата западна част на Османската империя през следващите десетилетия.



Източна фасада

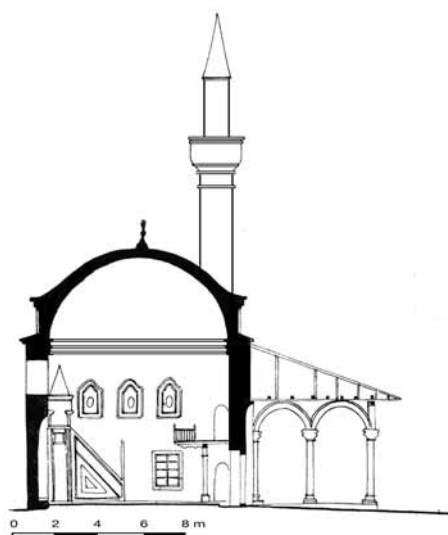
Тирана
Хаджи Едем бей джамия (1794-1823)
Фотоснимка 1986 година

Аркадната галерия, която е една от най-характерните особености за строежите, изпълнени от ателието на Първомайстор Павел от съборните църкви на манастирите Ксиропотам и Зограф чак до Рилския манастир, получава по такъв начин ново приложение и при джамиите. Тя ще се явява вече задължително при главния им вход на северната страна, но понякога, както при джамията на хаджи Едем бей, ще обхваща също и част от източната и западната им страна, обикаляща около тяхното преддверие. А от 30-те години на XIX век ще започнем да я срещаме вече и при главния западен вход на християнските църкви също като едва ли не задължителна пристройка.

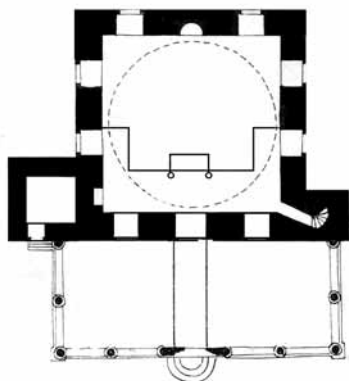




◀ ▲ Тирана, Хаджи Егем бей джамия (1794-1823)
Фотоснимка 1986 година



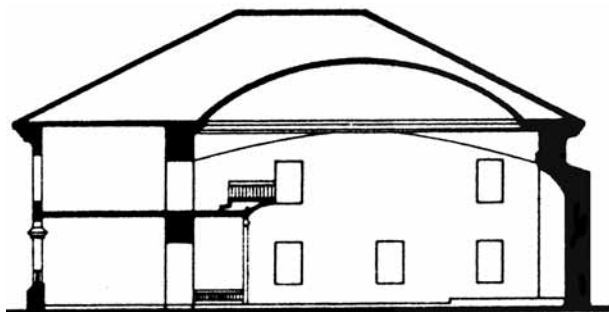
Педжин
Джамията (1822)
План и разрез (по Г. Фражъри)



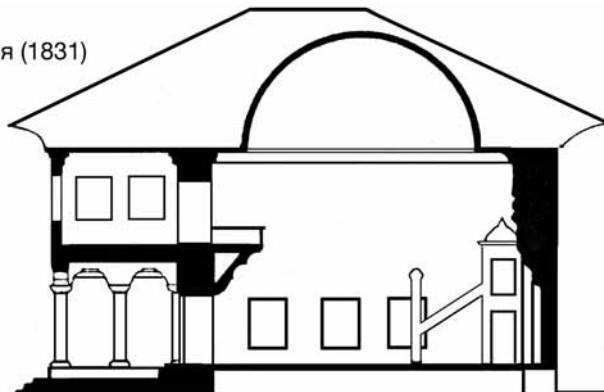
Джамията в Педжин, малък албански градец между Елбасан и Адриатическото крайбрежие, е първата и по всяка вероятност единствената джамия, която Първомайстор Павел изгражда от основите до минарето. Тя се подминава от всички изследователи поради късната дата на нейния строеж, отделяща я от прочутите османски постройки от времето на разцвета на османското изкуство, а и нейните архитектурни форми не издават на пръв поглед нищо особено, което би предизвикало техния интерес. Но само на пръв поглед. Защото ако се вгледаме внимателно в нейния план и в нейната конструкция, ще забележим две неща, които ще бъдат не само характерни при последвалото през 20-те и 30-те години на XIX век развитие в плана и оформлението на джамиите по цялата централна и западна част на Балканския полуостров, но трябва да променят и закостенелите убеждения на историците на архитектурата за пълна стагнация и дори повсеместен упадък в строителството, обусловен не само от липса на изобретателност у строителите, повтарящи едни и същи конструктивни и оформителни решения, но и непритежаващи дори в най-малка степен професионалното майсторство на своите предшественици

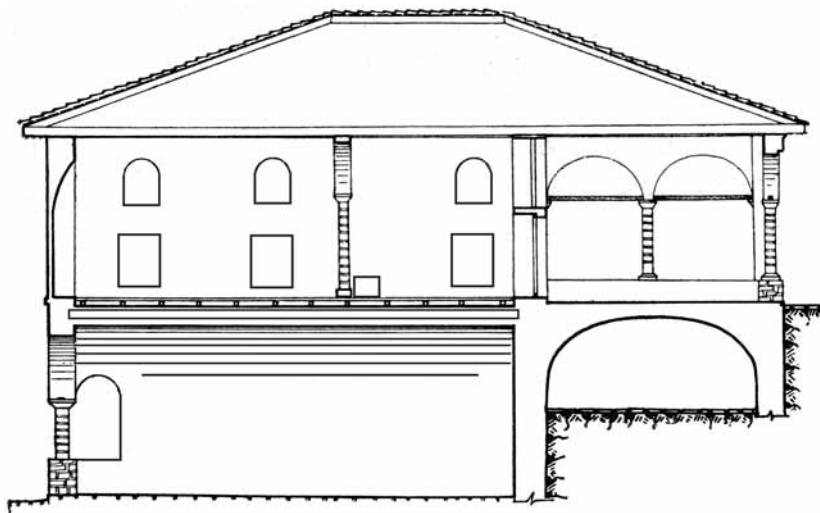
Главната характерна особеност на тази постройка обаче не е първото впечатление, което тя прави със своя външен вид, издаващ не само достатъчно добро владение техниката на строежа и забележителен баланс и пропорциониране на съставните части в едно цяло – независимо от нейните сравнително малки размери, еднакви с размерите на тиранската джамия, които ще станат като норма за по-голямата част от следващите по време джамии. При тази джамия се възприемат изцяло формите на аркадната галерия в джамията на хаджи Едем бей, и устройството на нейната трибуна на мафил-муезина, които също ще определят развитието на този архитектурен тип по пътя както на функционалността в конструкцията му, така и на естетиката в художествения му образ – до джамии в Пазарджик, Тетово, Пловдив и Самоков.

Пазарджик
Ески джамия



Тетово
Шарената джамия (1831)





До разчитането на посветителния надпис в бератската Бекяр джамия (джамията на Сюлейман паша), направено неотдавна от М. Кил, изследователите считаха, че надписът, както и неговата дата, се отнасят само до преустройството на джамията извършено през 1827/1828 година върху строеж от XVIII век. Едва след разчитането на този надпис и с установяването хронологията за управлението на Сюлейман паша можа да се изясни, че строежът не е извършен през два разделени по време периода, а последователно и по всяка вероятност без прекъсване, но от две различни строителни ателиета. И изглежда ателието на Първомайстор Павел, поело строежа след завършването на Едем бей джамия в Тирана през 1822 година, е довършило молитвения салон и изградило преддверието заедно с аркадната галерия, но също е оформило фасадите на сградата с тяхната особено характерна декоративна зидария..

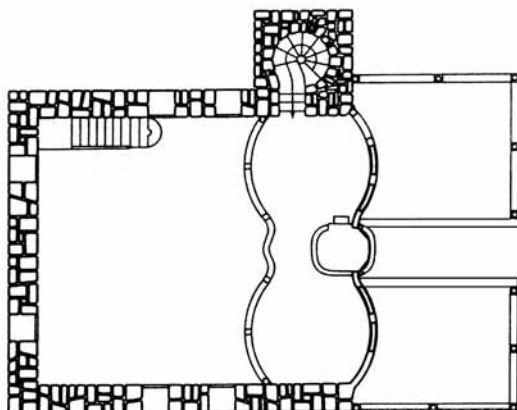
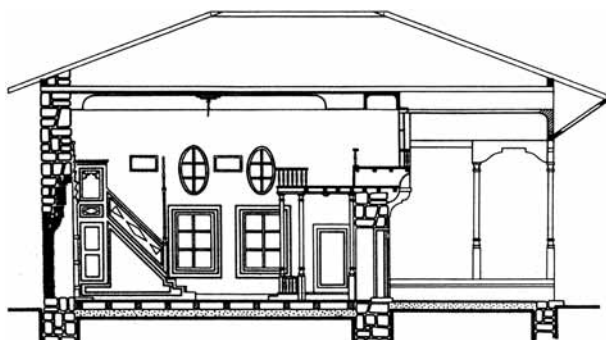
Както в Едем бей джамия в Тирана, така и тук, вътрешната украса със стенописи – в Берат и на източната фасада – е от едно и също художествено ателие, което извършва украсата и на джамията в Тетово, но и в някои чорбаджийски къщи в Берат.

Берат (Белград)
Бекяр джамия (джамията на Сюлейман паша)

◀ Разрез (по А. Мекси)

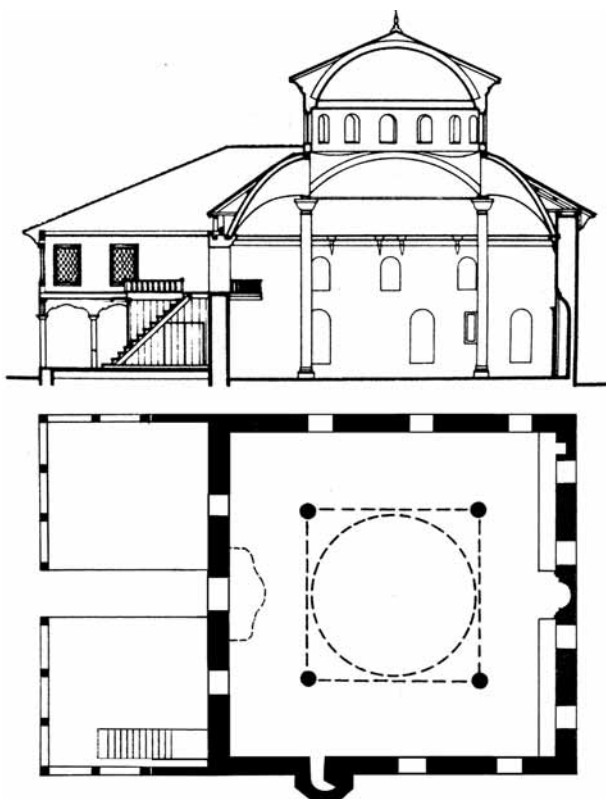
Изглед от югоизток ▼
Фотоснимка 1985 година





Пловдив
Сауди Махмуд гжамия
(1831)

По какъв начин Първомайстор Павел попада в Самоков, за да отиде оттам в Рилския манастир и създаде своя шедьовър, ще остане за нас една от най-странните загадки и ние трябва да се преклоним благоговейно пред съдбата, насочвала неговия криволичещ път през множество планини и долини, докато се озове на мястото на своето призвание и увенчае българската архитектура с нейното може-би най-забележително творение. Но колкото този криволичещ път да ни изглежда странен и непонятен, ние не може да не забележим и определена последователност и закономерност в неговите междинни точки, при които ще открием и отделните негови тясно свързани помежду си фази.



Самоков
Баѝраклъ джамия
(1832-1834)

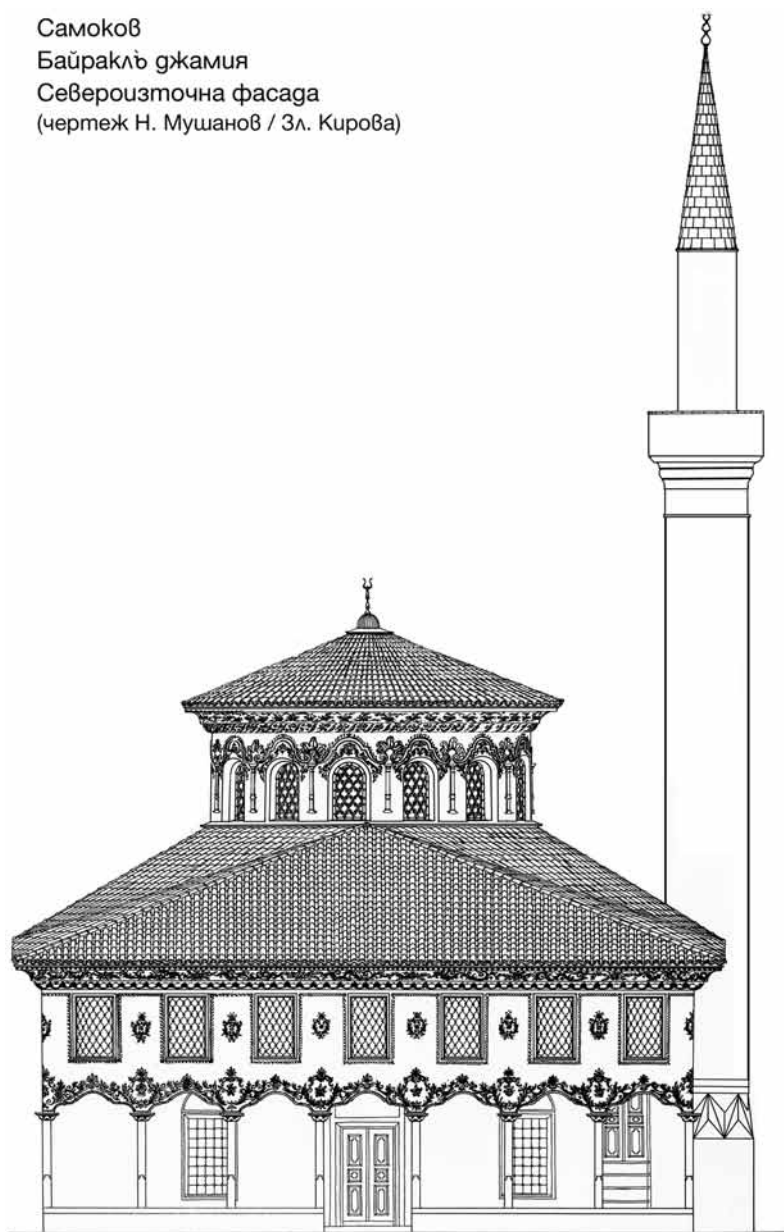
Така, ако разгледаме внимателно устройството на Шарената джамия в Тетово и на Ески джамия в Пазарджик, ще видим, че те и двете предопределят конструкцията на самоковската джамия, която по този начин вече не е внезапно и необяснимо явление. А също така и трибуната на мафил-муезина в Самоков се явява като логическо оправдание на идеята, възникнала още при оформянето на вътрешното пространство в джамията на хаджи Едем бей в Тирана, налагаща изграждането по-късно на втори етаж над аркадната галерия, както в джамията на Мустафа паша във Видин и Шарената джамия в Тетово. А това са все важни конструктивни решения, при които не може да става и дума ни-

то за еkleктична и закостеняла в прилагането на шаблонни решения провинциална архитектура от една епоха на упадък, нито за творческо безсилие и липса на въображение у архитектите.

Тук няма да се спирам още веднаж върху обстоятелствата, които свързват строежа на самоковската Байраклъ джамия със съборната църква в Рилския манастир и върху причината за начертаването плана на тази църква върху хастарната мазилка на стенописите в джамията – тях съм разгледал достатъчно обстойно както в моя доклад пред VI конгрес по балканистика, така и в студията ми за стенописите в джамията, съдържащи се в настоящия сборник. Ще се спра обаче на няколко други аспекта, засягащи конструкцията и формите на самоковската джамия, които са не по-малко важни.

Още дълго преди началото на XIX век е отминало времето на големите османски строежи и тяхната слава е заглъхнала. А и ислямската религия вече не се изповядва със същата ревност и фанатизъм, както в първите векове на османското нашествие – това ще се промени едва през последните десетилетия на XX век и днес ние не знаем докъде ще доведе човечеството в близките десетилетия отново разпаленият фанатизъм. Но през втората четвърт на XIX век в отдалечените от политическите и религиозните центрове на османската империя райони нужда от нови грандиозни строежи на джамии отсъства, а и средства за тяхното изграждане липсват – в най-добър случай се намират средства за изграждане на малки молитвени домове и за поддържане и преустройство на старите. Затова и дейността на Първомайстор Павел се простира почти изключително върху проекти, които изискват и възможната най-голяма пестеливост на паричните средства и строителните материали. За своите строежи Първомайстор Павел не разполага вече с висококачествения и стабилен мрамор от кариерите на остров Тинос – но това няма да го възпре да използва строителни материали, с които, ако и да не може да гарантира дълговечност на своите постройки, осигурява изпълнението на техните функции, при това без да се откаже от естетическото въздействие, което те трябва да оказват върху съвременното му общество.

Самоков
Байраклъ джамия
Североизточна фасада
(чертеж Н. Мушанов / Зл. Кирова)





Изглед от югоизток

Самоков
Байраклъ джамия
Фотоснимка 1969 година

Берат
Бекяр джамия



Самоков
Байраклъ джамия



Декоративна зидария

В този смисъл строежите на Първوماйстор Павел до самоковската джамия дават най-добър пример как и със съвсем скромни материални средства може не само да се осигури оптималното функциониране на ислямските молитвени домове, но както ще се убедим по-нататък, дори изпълнението на тези функции да се подобри. Като при това той ни най-малко не се отказва и от естетическото въздействие на своите строежи, при него никога не оставено на заден план. Когато стопанското положение на работодателите му не позволява използването на скъп мрамор за декоративната външна зидария на неговите постройки, той ще се задоволи и с декоративна мазилка, но тя е изпълнена с не по-малко умение, отколкото зидарията на неговите светогорски църкви – външното оформяне фасадите на джамиите в Берат и Самоков са отлично доказателство за това.

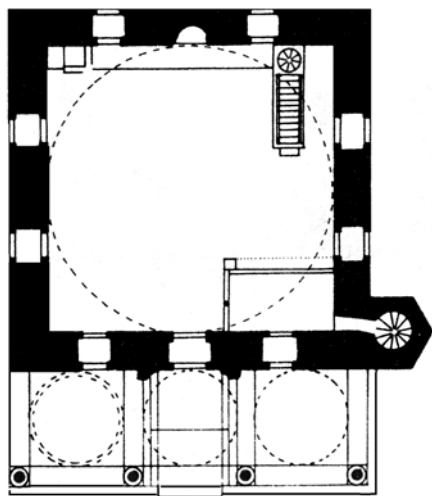


Трибуна на мафил-муезина

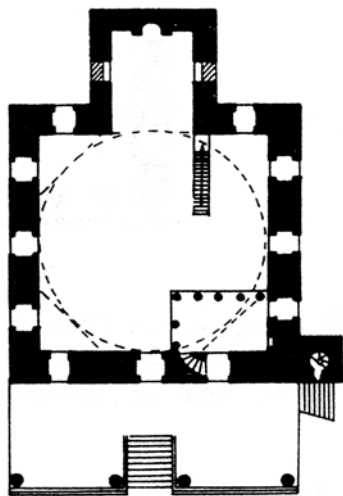
Самоков
Байраклъ джамия
Фотоснимка 1969 година

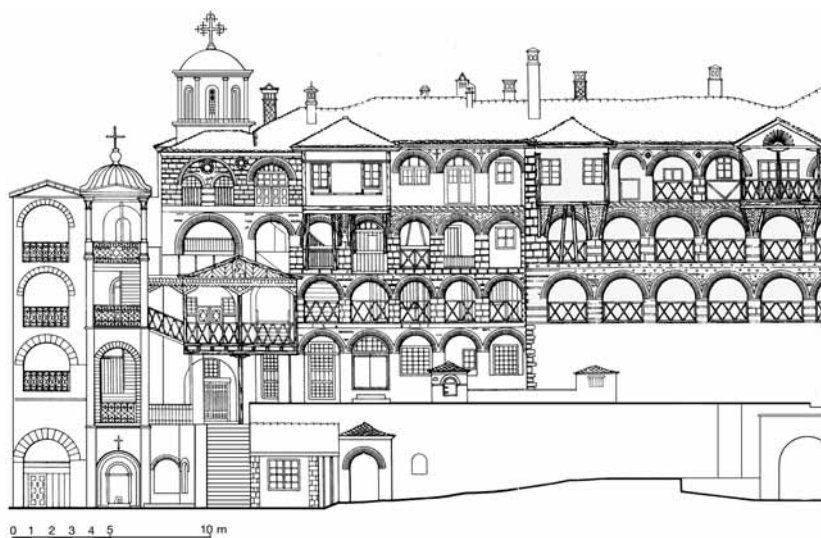
Трибуната на мафил-муезина в самоковската джамия, но и в четирите други джамии, чийто строеж или преустройство се свързва с името на Първомайстор Павел – ни показва колко важна за архитекта е хармонията между външния образ на сградата с нейния интериор, но и с функционалния принцип. Именно тази трибуна още с нейното включване в интериора на джамии през XVI век създава проблеми и при най-големите архитекти като Синан, който при всяка от своите постройки намира различно решение за нейното местоположение, без да може да установи задължителни норми. При повечето джамии, построени през следващите векове, тя бива поставяна в някой от ъглите, най-често до минарето, но с това създава асиметрия при интериора – между джамиите в западната част на Балканския полуостров най-характерните примери са джамиите в Сараево и Призрен. В своите джамии Първомайстор Павел поставя трибуната в средата на стената, противоположна на михраба, а в Самоков и Тетово я свързва с помещението на втория етаж, като по такъв начин постига най-простото, но идеално решение.

Сараево
Али Паша джамия (1560)



Призрен
Синан Паша джамия (1615)





Зографски манастир

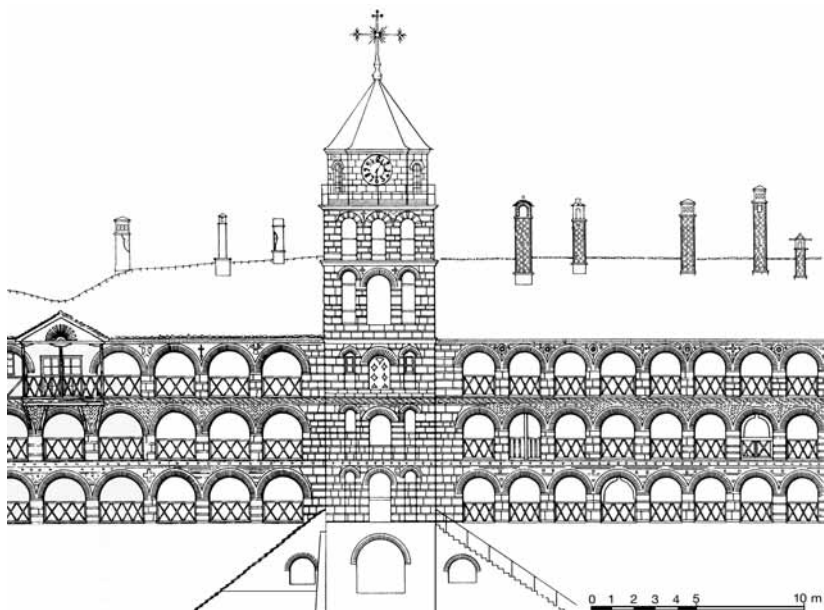
Част от източното крило на манастирските помещения

Архитектурно заснемане 1981 г.

Аркадата и аркадната галерия ще станат отличителен белег за строежите на ателието на Първомайстор Павел. Независимо от това дали те украсяват главната фасада на неговите църкви или джамии, или пък заемат на два или три етажа част от откритите към вътрешния двор манастирски сгради с жилищни и стопански помещения, както още при първите строежи на ателието в Зографския и Хилендарския манастири от началото на последната трета на XVIII век. Те явно ще окажат голямо въздействие върху вкуса на съвременното общество по цялата територия на Балканския полуостров, като създават нов идеал за красота и нови естетически норми, към които ще се ориентира и следващото поколение строители след средата на XIX век.

Първомайстор Павел не дава никъде шаблонни решения и ние няма да открием в неговите строежи повторения нито на общи концепции, нито на детайли. Дори арките в неговите аркади ва-

рират в профилите си, в своята големина и разположение, също както се менят капителите на техните носители. Простите полукръгове на арките се заменят понякога със сложни профили – и това не е резултат на някакво развитие от простото към сложното, защото арките при нартиката на съборната църква в Рилския манастир следват сходните форми при аркадите на съборните църкви в Зографския манастир и във Великата Лавра, докато междувременно виждаме при самоковската джамия значително по-сложни форми и профили. В зависимост от финансовите възможности на заръчителя и колоните или стълбовете, поддържащи аркадата, могат да бъдат както от мрамор или камък, така и от дърво с проста мазилка. По същия начин варират и парапетите или преградите, каквито понякога липсват изобщо, а друг път са във вид на дървена решетка или пък са с художествена изработка от ковано желязо.



Зографски манастир
Част от източното крило на манастирските помещения



Изглед от североизток

Самоков
Байраклъ джамия ▲ ►
Фотоснимки 1969 година

Разбира се, Първомайстор Павел не измисля аркадната галерия. Той дори не я въвежда пръв в Света гора, защото повечето от построените там през XVI век от влахомолдавски строители църкви, чиито изображения са стигнали до нас, имат малки нартики с аркади на западната си страна, също както и църквите в молдавските и влашките манастири – а за да открием пък техните образци трябва да стигнем не само до първите християнски монументални постройки, а дори много по-далече назад в античността. Ателието на Първомайстор Павел обаче още от първата си постройка в Света гора, съборната църква в манастира Ксиропотам, установява архитектурния тип, който ще стане задължителен за тези постройки (или често пристройки), в съответствие както с техните литургични функции, така и с естетическите принципи, на които са подчинени всички негови строежи, въведен от него също и при ислямските молитвени домове, чак до самоковската джамия.



Изглед от югозапад



Нартиката

Рилски манастир
Съборната църква
Фотоснимки 1985 година



Връхната точка в развитието на формите в аркадната галерия и на нейното художествено оформяне при строежите на Първомайстор Павел ще видим при съборната църква на Рилския манастир. Макар и още в църквите на Зографския манастир и на Великата Лавра да срещаме същото голямо разнообразие на архитектурни форми за покритието им – плитки калоти с очертания на кръгове, елипси и правоъгълници със заоблени ъгли – тук те поразяват и очароват зрителя със своята хармония и с баланса си, засилвайки усещането за простор и широта, което не намалява и с влизането в затворената, но необикновено обширна зала на храма, в която куполите се поддържат от високи и стройни колони, създаващи същото чувство за лекота и свобода, противоположно на усещането от пространството в тесните и мрачни средновековни църкви. Както преддверието, така и вътрешното пространство на църквата, е изпълнено със светлина и въздух, създаващи свършено ново и непознато усещане у посетителя-богомолец, с каквото той не е привикнал.

Изглед от запад





Аркадата и аркадната галерия ще останат обаче единствените конструктивни и оформителни особености от строежите на Първомайстор Павел, които ще бъдат възприети и повтаряни многократно от следващото поколение български строители. Те няма дори да се опитват да строят църкви с куполи като неговите и за църковните постройки ще прилагат отговарящия на техническите им възможности архитектурен тип на залообразната църква с плоско или полуцилиндрично дървено покритие, поддържано от два стилобата, на който българските историци на архитектурата са дали не особено точното название „псевдобазилика“. Но аркадната галерия ще продължим да срещаме при техните строежи по всички земи, населени с българи – от Берат до Троян, Русе и Варна – и не само при църквите, а и при големите стопански и обществени сгради, като „Хаджи Николиевия хан“ на Уста Колю Фичето във Велико Търново.

Троянски манастир

Велико Търново

Уста Константин от Пещера
Съборната църква (1835-1837)

Уста Колю Фичето
Ханът на Хаджи Николи (1858)



Фотоснимки 1985 година



За дейността на Първомайстор Павел след строежа на рилската църква нямаме никакви данни. Последното сведение, с което разполагаме за него, е писмото му до проигумена на Рилския манастир Йосиф, писано на 28 март 1842 година в Битоля, с което той препоръчва за изпълнението на стенописите в съборната църква Михаил Зограф от Крушово. С каква цел пребивава в този град близо 80-годишният по това време Първомайстор Павел засега не е възможно да се установи – също както не е възможно да се установи с положителност дали битолската църква „Свети Димитър“, както и прилепската „Благовещение“, строени през 30-те и 40-те години на XIX век, имат нещо общо с неговата дейност. И двете църкви се приписват от Ас. Василиев, макар и под въпрос, на строителите от рода Рензовци от Тресонче като техни първи строежи, което предположение е много трудно да се приеме, след като тези две църкви представят за първи път в Македония установения по-късно архитектурен тип



Битоля, „Свети Димитър“ (1830)

на трикорабна залообразна църква. А декоративните плитки ниши на източната фасада на „Свети Димитър“ са много характерни за повечето от светогорските църкви на ателието на Първомайстор Павел, в това число и най-ранните, като гробищната църква в Зографския манастир от 1772 година – което би могло да подкрепи предположението за участието му и в тези строежи. Тук трябва също да се вземе предвид, че почти при всички български църкви, строени или преизградени преди издаването на Гюлханския Хатишериф в 1839 година, строежът се проточва дълго, понякога няколко десетилетия, поради спънките от страна на властта, допускаща само ремонта на църковните сгради в техните първоначални размери, без увеличаване нито на площта, нито на височината им. Това положение не се променя особено дори и след издаването на първия султански ферман за равноправието на раята и едва след издаването на Хатихумаюна в 1856 година строежът на християнски църкви се облекчава.



Зографски манастир, гробищната църква (1772)

* * *

На това място приключват проучванията ми за дейността на Първомайстор Павел и ателието му, продължили повече от половин век – от откриването на неговия чертеж под стенописите в Самоковската джамия през 1957 година, чиято проблематика ме отведе до най-отдалечените места в Света гора и Албания, в които това ателие е оставило следите от своето голямо изкуство. Че повечето от моите проучвания можах да извърша през годините на студената война, беше изключително събитие – макар и за пътуванията ми в граничните области между участниците в нея тя съвсем не можеше да се нарече „студена“. Но и безбройните ми пътувания нямаха нищо общо с „научните екскурзии“ и командировки на изследователите от XIX и XX век. Дори в единствения случай, когато имах възможността да се ползвам от съдействието на Албанската академия на науките, която ми предостави всички удобства за моята работа, тази работа нерядко достигаше до границите на моите физически възможности – а понякога дори ги надхвърляше. Студената война обаче бе замесена в най-важните райони за моите проучвания със същинска война, от която тези райони още не са се омиротворили – а и няма изгледи в скоро време да се омиротворят. По такъв начин много въпроси за дейността на ателието останаха нерешени – а за мене остана само надеждата, че следващите поколения ще могат да продължат моята работа по вече проправената пърина.

Но дейността на Първомайстор Павел съставяше само част от моите изследвания, които засягаха и художественото оформяне на неговите постройки – неразривна част от техния художествен образ. Няколкото сгради, построени от него, но останали без украса от стенописи и дърворезба, показват колко комплексен е художественият образ на неговите произведения. Тъй като монументалната живопис – дори само от епохата на Българското възрождане – съставя труднообозрима по своята многостранност област, тя е предмет за други проучвания, като в приложение към този том се дават само някои бележки за най-тясно свързаните с неговите постройки стенописни ансамбли.

Берлин, 25 юни 2005 / 31 юли 2006

ПРИЛОЖЕНИЕ

АВТОРСТВО И ДАТИРОВКА НА СТЕНОПИСИТЕ В САМОКОВСКАТА ДЖАМИЯ

Изясняването на датировката за преустройството на самоковската Байраклъ джамия¹, извършено в 1833/1834 година² поставя още веднаж въпроса също за авторството и датировката на нейните стенописи. В българското изкуствознание е наложена от к. и. Анна Рошковска датировката „около 1845 година“, отнасяща се според нея също и за изписването на цялата сграда, включително на композицията в михраба, което тя свързва с Христо Йовевич³. За тази своя датировка авторката се базира върху данни от неговия бележник⁴, потвърждаващи работата му по изписването и посочващи хонорара, получен от него, а така също върху сравнението на някои мотиви от стенописите със скици на същия художник и на Захарий Зограф⁵. Според нея графитите, открити върху грубата мазилка под стенописите и идентифицирани от арх. Никола Мушанов⁶ с имената на художниците Иван (Йован) Николов Иконописец⁷, Костадин (Костѐ) Петрович Вальов⁸ и Христо Йовевич⁹, са по-скоро имена на майстори-строители, случайно съвпадащи с имената на тези художници и не могат да се свържат с тях. За начертаната също върху мазилката под стенописите скица, стояща в тясна връзка с тяхното датиране, тя споменава, че представля план на на църквата в Рилския манастир, без да отбележи как е стигнала до това заключение и да даде някакво обяснение за нейното място в джамията.

А. Рошковска счита, че „за създаването на големите и сложни декоративни композиции [в Байраклъ джамия – м. бел.] е било необходимо въображение, голямо професионално майсторство, познаване не само на съвременните паметници на декоративната стенопис, но и на широките възможности на европейските декоративни стилове“¹⁰. Именно тези качества тя открива в Христо Йовевич и не само приписва на него забележителния стенописен ансамбъл в самоковската джамия, но и нарежда името му между първите самоковски живописци като „творец с голяма професионална ерудиция“, който

„смело борави както с традиционни образци, така и с декоративни елементи, присъщи на стилове като барок, рококо, които приспособява, доближава до вкуса на своите съвременници“¹¹. Без да се скъпи на суперлативи, тя се възхищава от „техническото съвършенство и лекота, с които са изпълнени много от формите на нейната [на самоковската джамия – м. бел.] стенопис, в гъвкавостта на тези форми, в начина на стилизиране на цветя и листа, в умелото боравене с естествения фон на стената. Сигурната му ръка е почвала орнаментите и цветчетата от техните най-широки части, за да ги завърши с един само трепет на четката“¹². Като сравнява някои детайли от декоративните композиции в самоковската джамия и фрагменти от стенописи на Христо Йовевич, съхранявани във фонда на Етнографския музей в София, с етюди на орнаменти от Захарий Зограф в сбирката на Националната галерия в София, А. Рошковска смята, че творбите на Йовевич са „мостът, по който големите идеи на Захарий Зограф са намерили място в украсата на Байракли джамия“¹³.

Самоков, Байраклъ джамия

Графити под стенописите в купола

Фотоснимка 1957 година





Самоков, Байраклъ джамия
Изглед от север
Фотоснимка 1969 година



Самоков, Байраклѝ джамия

Изглед от североизток

Стенописите са реконструирани от Г. Белстойнев

Фотоснимка 1969 година

Считайки с право за неоспорими данните в бележника на Христо Йовевич за времето, употребено от него за работа по стенописната украса на джамията, а именно шест седмици („недели“), както и получения хонорар от 92 гроша¹⁴, Рошковска не се замисля нито за миг какво може той да е изработил за туй време, дори да притежаваше атестираните му качества. Но също така не се замисля и за хонорара, получен от него за работата му. А нашата историография, при всичката оскъдица на документи, позволяващи ни да добием известна представа за заплащането на съответния труд при

някои по-малки или по-големи художници, разполага все пак с данни, които представят многократно цитираните от изследователката „документи, доказващи по безспорен начин авторството на Христо Йовевич при изписването на джамията“, в съвсем различна светлина. Защото според договора, сключен между Иван Николов и Костò Вальов с настоятелите на Рилския манастир¹⁵, за изписването на олтара в съборната църква на Рилския манастир, чиято площ представлява по-малко от 20 % от площта само на стенописите в купола, тромбите и пандантивите в молитвената зала на джамията, художниците получават сумата 7500 (седем хиляди и петстотин) гроша. А Захарий Зограф изписва също значително по-малката по размер площ в нартиката на съборната църква във Великата Лавра на свети Атанасий в Света гора самичък за 17 месеца – което при това е изключително постижение, на каквото е бил способен само той.

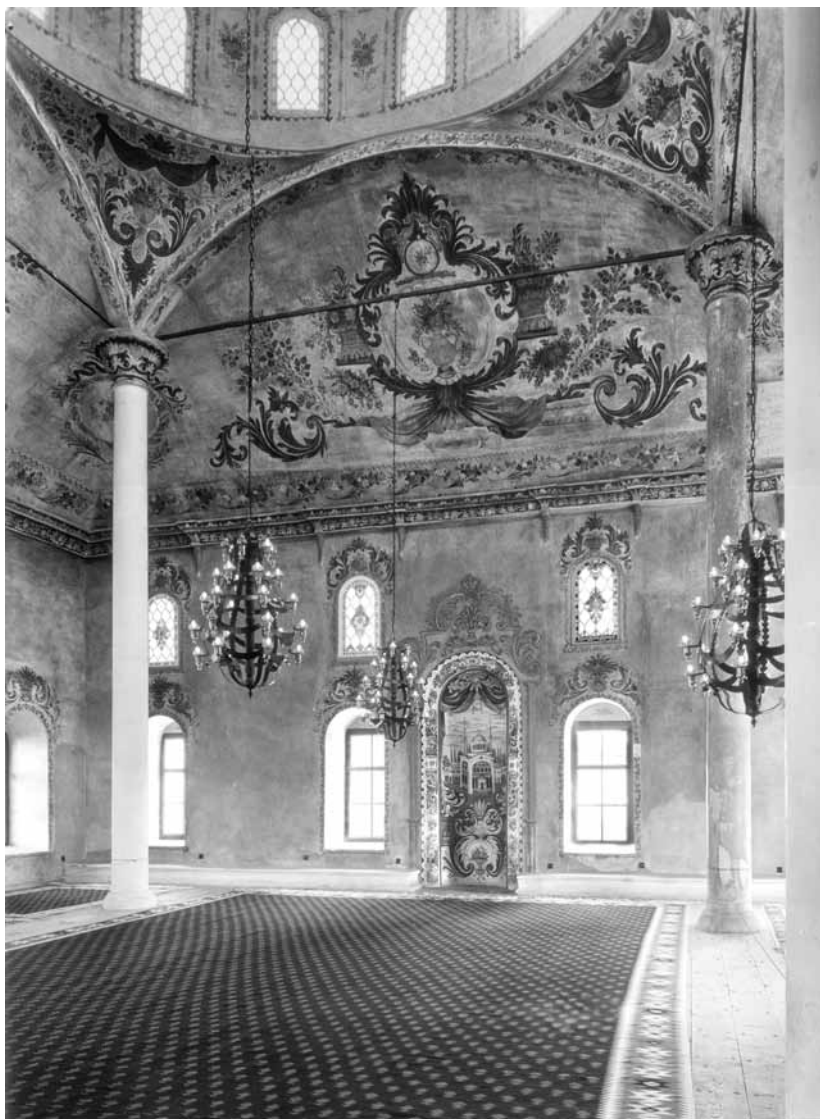
Самоков, Байраклъ джамия
Северна стена на прегдверието
Фотоснимка 1969 година





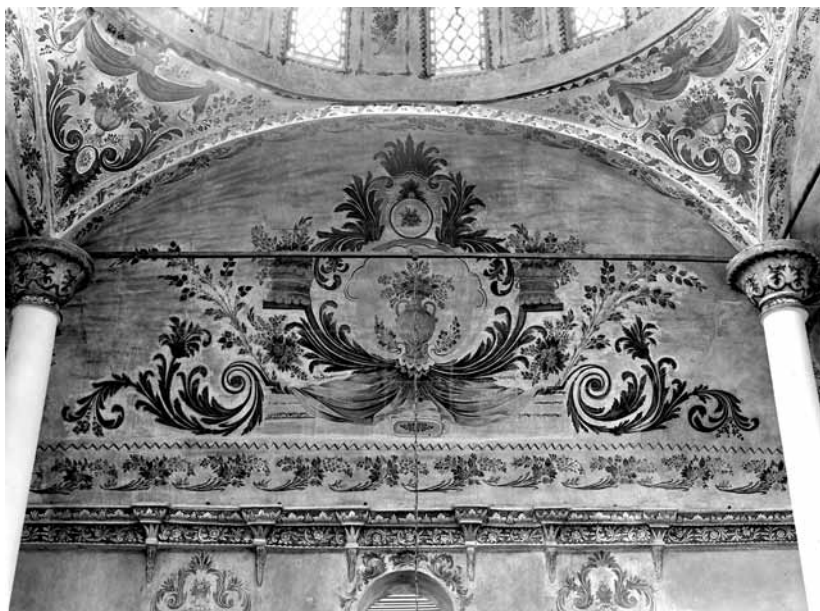
Стенописи в купола и тромбите

Ако и все още да сме слабо информирани за произведенията на монументалната живопис, създадени от Иван Николов Иконописец – освен за стенописите в горните регистри на олтаря в съборната църква на Рилския манастир –, от Христо Йовевич, както и от Костò Вальов, но и особено от Захарий Зограф, са стигнали до нас значителен брой автентични и сигурни за авторството им произведения, които ни дават възможност да ги съпоставим помежду им и да сравним стиловите и технологическите им особености. А и въз основа на анализа да се занимаем със съответните особености на стенописите в самоковската джамия, което би ни позволило да извадим някои заключения за тяхното авторство. И това е целта на настоящото изследване.



Интериор към югоизток

◀ ▲ Самоков, Байраклъ джамия
Фотоснимки 1969 година



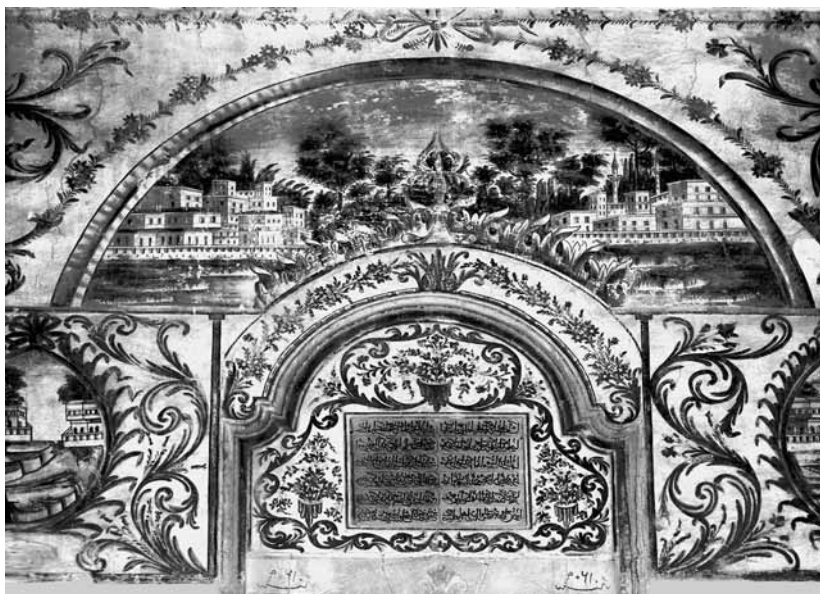
Самоков, Байраклъ джамия
Стенописи под купола, горен регистър

Самоковската Байраклъ джамия е единственият ислямски молитвен дом от XIX век, запазен в границите на нашата страна със своята стенописна украса – единствен, между много десетки, украсени със стенописи през първите две трети на века, и то без изключение от български живописци. Но стенописна украса са имали и множество други обществени и частни сгради, повечето от тях разрушени през първите десетилетия след освобождението – и не само тогава. За тяхната украса и дори съществуване ние днес, с много малко изключения, не разполагаме с никакви информации – едно от тези изключения е така нареченият „Конак на Пашаницата“ също в Самоков, голяма и представителна градска къща, построена през 40-те години на XIX век от аянина на града, Мехмед Хюсреф паша, за неговата съпруга и украсен със стенописи от Захарий Зограф. Разрушаването на тези



Самоков, Байраклъ джамия
Стенописи под купола, горен регистър

художествени паметници е една от главните причини да нямаме днес никаква представа за голям дял от творчеството на редица наши бележити художници – между тях на първо място Иван Николов Иконописец, от когото до нас са стигнали малко произведения, които могат да се свържат с неговото име. Другата главна причина, поради която ние сме тъй малко запознати с произведенията на тези художници е, че следите на значителна – ако не и преобладаващата – част от техните творби се губят в съседните на нашата страна области, преди всичко в Света гора, където много от тях прекарват част от живота си, а някои са научили там и своя художествен занаят. И това важи както за първите наши художествени творци от XVIII-XIX век, така и за по-неизвестните, но създали немалка по обем художествена продукция.



Стенописи (1821)

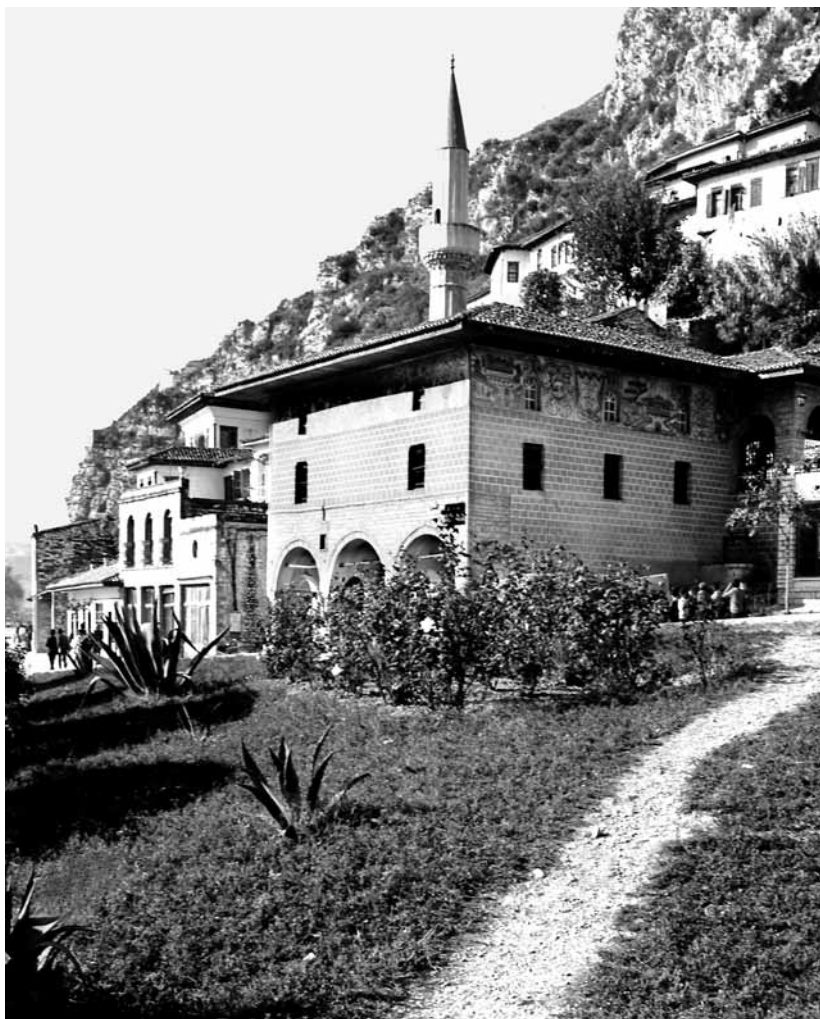
Но паметниците на ислямското изкуство са унищожени не само в нашата родина. След освобождението на гърците от османско владичество в новото Кралство Гърция се разрушават почти всички джамии. Този пример следват и сърбите, и ако в Гърция и Сърбия днес има все още ислямски молитвени домове, те се намират в териториите, присъединените към тези държави след Балканската война – и то предимно в Македония и Босна, но и в Албания, която получи своята самостоятелност в 1912 година.

Тъй като и в тези страни бяха разрушени или преустроени главно постройките от XIX век, за нас днес най-слаба е информацията за ислямските паметници предимно от тази епоха – два такива паметника в Албания, джамията на Хаджи Едем бей в Тирана¹⁶ и на Сюлейман паша (Бекяр джамия) в Берат¹⁷, са от малкото представителни ислямски постройките от това време, запазили и своята стенописна украса, по която можем да съдим за нейните стилови особености, характер и образен език.



Интериор към юз

◀ ▲ Тирана, Хаджи Егем Бей джамия (1794-1823)
Фотоснимки 1985 година

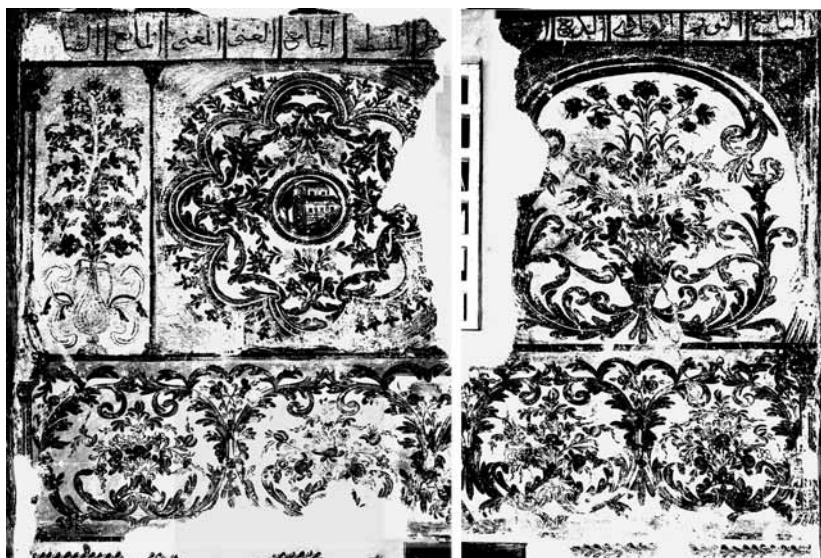


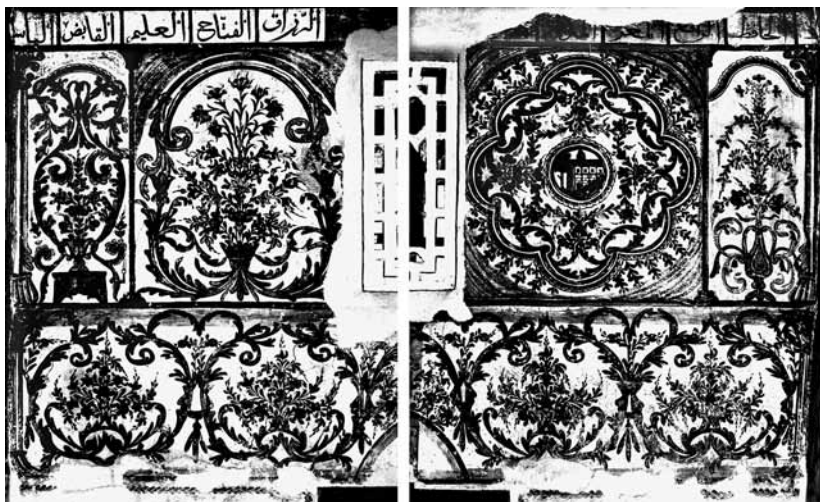
Изглед от югоизток ▲

Стенописи в молитвената зала ►

Берат, Бекяр джамия (1827/28)
Фотоснимки 1986 година

Стенописите в тези две джамии, които имах възможност да проуча и заснамам през ноември и декември 1986 година, са обаче репрезентативни и защото съдържат най-добрите и най-добре запазените образци от произведенията на едно и също, по всяка вероятност местно художествено ателие с много голяма продуктивност, работило по цялата територия на Епир, Албания и Македония през първата половина на XIX век.¹⁸ А че неговите членове са били твърде вероятно християни – макар и да са украсявали стените на джамиите и с калиграфски изпълнени арабски надписи с цитати от Корана – свидетелствуват техните стенописи в къщи на богати християни в Берат¹⁹, но и в Банско, където сред орнаментиката са вплетени на видно място християнски кръстове: докато за мохамеданите не е необичайно да се ползват от художествените услуги на другояверци дори за украсата на своите молитвени домове, много трудно можем да си представим, че някой християнин ще поръча на мохамеданин да изрисува в къщата му кръстове.





Независимо от етническата и религиозната принадлежност на художниците от това ателие, тяхната живопис, засвидетелствувана на десетки ислямски молитвени домове и други съоръжения по цялата обширна територия в западната част на Балканския полуостров от Епир до Босна, се възприема от ислямските общини като отговаряща напълно на изискванията им и може да ни служи като еталон, с който е трябвало да се съобразяват също и другите художници, изпълняващи поръчки за украса на всякакви ислямски духовни и обществени съоръжения. Този еталон е бил валиден очевидно за цялата западна част на Османската империя – и то в значително по-висока степен, отколкото произведенията на изкуството в столицата Истанбул, където проникват някои нови и модни течения от Запада, каквито в творбите на тези художници няма да открием, но ще видим в живописата на самоковската джамия. Затова при оценката и характеристиката си на нейната живопис ние също трябва да се съобразяваме с еталона на художественото ателие, изпълнило стенописите в Тирана и Берат – доколко тя отговаря във формално-техническо, но и в естетическо отношение на него, доколко тя издържа на сравнение с паметниците му.

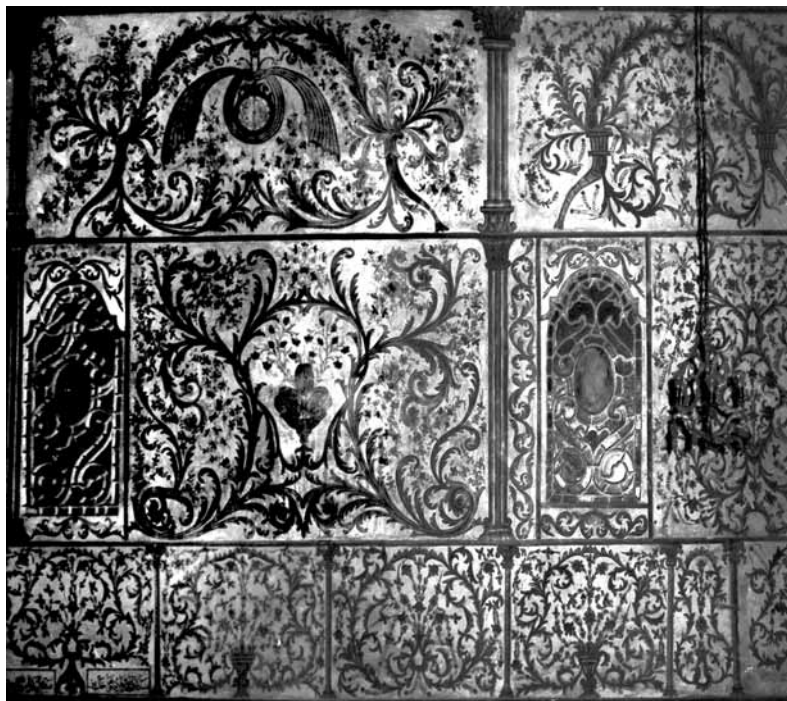


Берат, Бекяр джамия (1827/28)
Стенописи в молитвената зала

При сравнението на стенописите в джамиите на Хаджи Едем бей в Тирана и на Сюлейман бей в Берат (Бекяр джамия), за чиито строители и техните имена не разполагаме с никакви данни²⁰ – също както и за имената на авторите на техните стенописи – не е трудно да забележим явни стилистични и тематични паралели. Така мотиви от орнаментиката и от градските пейзажи в двете джамии, са твърде близки – за да не кажем еднакви – със съответни мотиви в живописата на самоковската джамия. Но не по-малко са и отликите в орнаментите на двата стенописни ансамбли – на първо място полихромията и преобладаването на природни мотиви, главно цветя, много близки до естествените и лишени от стилизация в самоковските стенописи, както и пълното отсъствие на калиграфски изписани текстове в тях.

Тирана, Хаджи Едем Бей джамия

Стенописи на южната стена в молитвената зала





Самоков, Байраклъ джамия
Стенописи от горния регистър, детайли

Че и едните, и другите художници изхождат от една и съща отправна точка е несъмнено – а това е старата традиция на ислямското ранносредновековно изобразително изкуство, чиито корени са в християнската църковна живопис, с която то има много общи черти особено през епохата на иконоборството, когато едни и същи художници изписват византийските църкви и джамии в империята на омаядите и абасидите. Сред оскъдния сравнителен материал от малкото стигнали до нас паметници на ислямската монументална живопис в западната част на Балканския полуостров ние не познаваме първообраза, който следват авторите на стенописите в Самоков, Тирана и Берат и който очевидно е един и същ. Но ние не можем да не забележим как този първообраз се тълкува от тях по различен начин. Докато в тиранската и бератската джамия художниците все още се придържат строго към монохромията, в Самоков надделява усетът към полихромия, рисунката става по-свободна, композицията

олекотява, при което природните форми се налагат над условния орнамент и изтънчената калиграфия. Този процес на откъсване от абстрактните форми ще продължи още през 1830-те и 1840-те години, за да достигне своята кулминация при стенописите на Захарий Зограф в Троянския и Преображенския манастир и преди всичко във Великата Лавра на свети Атанасий в Света гора. Затуй ние не трябва да се срамуваме от това, че нашите възрожденски художници отначало следват и наподобяват ислямската орнаментика или да ги извиняваме за липса на оригиналност и фантазия, а да им отдадем заслуженото признание за това, което те успяват да направят от образците си, създавайки забележителни паметници на декоративната живопис, каквито са стенописите в самоковската джамия, но преди всичко стенописните ансамбли на Захарий Зограф в българските манастири и в Света гора.

Сравнението на стенописите в самоковската джамия и в двете албански джамии ще ни покаже обаче и че художественото и формално-техническото ниво на първите с нищо не е по-ниско от това на двата албански репрезентативни паметника, но дори е и по-високо по отношение изграждането на общата композиция на стенописния ансамбъл и съпоставянето на отделните нейни части спрямо цялостния художествен образ. При двете албански джамии силата на художниците се изчерпва с прецизното изпълнение на детайлите, изработени с калиграфска точност, но им липсва умението да свържат композицията в едно цяло.

Същевременно в живописа на самоковската джамия ние ще забележим и проникването на влияния от Запада, при които някои от формите и изразните средства на Барока и Ампира си проправят вече път и в орнаментиката на ислямските сакрални и светски съоръжения в столицата на Османската империя – но главно в дворците на висшите правителствени кръгове. Тези модни за времето си влияния ще стигнат до Самоков още в края на XVIII век – също както и във възприетата и усвоена посредством Света гора орнаментика в живописа на Самоковската художествена школа, и то значително по-рано, отколкото в останалата част от Балканския полуостров.

В продължение на много десетилетия за нашата наука бяха недостъпни не само светогорските паметници, но и по-голямата част от паметниците на българското изкуството, намиращи се извън сегашните граници на родината ни. Много от тези паметници са били разрушени едва през последното столетие, а от други са били премахнати всички отличителни белези, свързващи ги с нашето изкуство – и това се отнася не само до средновековните паметници, строени в българската държава, а и до помалките или по-големи селски и градски църкви, които българското население е изградило през последните векове на турското владичество в земите, които след освобождението останаха извън нашата страна. Повечето от тези църкви продължават и сега да бъдат недостъпни за изследователите и това естествено затруднява както тяхното проучване, така и изясняването на техните връзки помежду им и с останалите познати наши паметници на българското изкуство и култура.

Но и проучването на запазените до наше време паметници на религиозното изкуство в родината ни беше до неотдавна подложено на големи ограничения от страна на държавната власт, спъваща заниманията, но също и интереса към всички въпроси, отнасящи се до религията и религиозното изкуство, дори когато това засягаше някои от най-забележителните произведения на българската духовна и материална култура. Ако и църковната архитектура да беше в най-малка степен засегната от ограниченията, нейното проучване беше оставено само на добре проверени и изпитани в своята политическа благонадежност, но не и в своята слаба специална подготовка изследователи. Това се отнася в не по-малка степен и до изследователите на църковното изобразително изкуство, както и на приложното изкуство, чиито произведения са най-тясно свързани с религията. По тази причина още не са проучени задоволително дори най-забележителните паметници на нашата възрожденска църковна живопис, включително стенописните ансамбли в Рилския, Бачковския и Троянския манастир, а да не говорим за творбите на българските възрожденски художници, намиращи се извън сегашните граници на нашата страна²¹.

При тази ситуация на изследователската работа върху паметниците на българското монументално изкуство от епохата на нашето възраждане самоковската Байраклъ джамия представлява едно щастливо – но и единствено! – изключение. За историка днес е трудно да узнае каква е била причината, която в началото на 1950-те години е накарала ръководните фактори в културния сектор да дадат зелена светлина за реализирането на един проект, чието значение по туй време не може още от никого да бъде достатъчно оценено: реставрацията на този забележителен единствен по рода си паметник. Дали за това решение са повлияли и съображения от политически характер, свързани с известни облекчения и привилегии при изповядването на религията, дадени по това време на българо-мохамеданското население, днес също е трудно да се установи, но е малко вероятно, още повече, че при самоковската джамия не се касае нито тогава, нито след това, за действаща култова сграда и преди започването на реставрацията самоковският градски съвет я откупва от малочислената мохамеданска община в града. Така че най-вероятната причина за започването на възстановителни работи върху един тъй голям по обем обект може да е била само учебната цел за малко преди това основания Институт за паметниците на културата, неразполагащ тогава нито с опитни в професионално отношение кадри, нито с практика по реставрацията на архитектурни и художествени паметници от такъв мащаб, преди да се пристъпи към реставрацията на считаните за най-важни по значение паметници на българското монументално изкуство. И действително, самоковската Байраклъ джамия се превръща през следващите две десетилетия в школа и лаборатория, през която минават едва ли не всички бъдещи български реставратори, за да придобият там своята професионална подготовка.

Че при самоковската джамия се касае за единствен по рода и вида си паметник на монументалното изкуство, заетите с реставрацията му научни работници и техници можаха да разберат едва по време на своята работа. Необикновената конструкция на купола, изграден също както и носещите го пандантиви от естествено криворасли дървета, се оказа безпрецедентно в цялата



Самоков, Байраклъ джамия
Изглед от юг
Фотоснимка 1969 година



история на архитектурата решение – но решение не на някакъв самоук чудак-дилетант, а на най-бележития архитект и строител в цяла Югоизточна Европа, изградил най-значителните църковни постройки по тези земи в течение на повече от шест десетилетия. А художествената украса на джамията се оказа от своя страна първият по време на изпълнение паметник на българската монументална възрожденска живопис в сегашните граници на нашата родина, който открива поредицата стенописни ансамбли в най-големите манастири в България: Бачковския, Рилския, Троянския и Преображенския.

Ако и най-голямата изненада за всички участващи в реставрацията на джамията да настъпи при свалянето на скелите, запълващи преди това цялото вътрешно пространство на сградата и разкриването на интериора с неговото необикновено пространствено въздействие, тя бе предшествана малко преди това от две

Скица-план на църква
Южен пандантив
в молитвената зала ▶



◀ Ситуация

други не по-малки сензации. Това бяха две открития, които трябваше да внесат коренни промени по отношение на принципи положения от историята на българската архитектура и изобщо на българското монументално изкуство: разкритите в 1957 година графити върху хастара на стенописите, т.е. грубата мазилка, върху която се полага фината мазилка с живописния слой. На южния пандантив под купола излязоха наяве една скица и три запазени частично имена. Както трите имена, така и скицата, събудиха с основание голям интерес сред българската културна общественост, понеже това бяха първите български имена, открити дотогава на османски сгради, макар и никой да не се съмняваше в участието на българи при строежа им. Още веднага след разкриването им, ръководителят на работите по реставрацията на джамията арх. Н. Мушанов даде обяснения на представители на пресата и колеги, като излезе с една своя

добре обоснована теза, според която имената са на художниците, изписали стенописите в горните регистри на молитвената зала – а именно: купола, пандантивите, тромбите и капителите на колоните. Въз основа на сравнителен материал от други стенописни ансамбли и начертаните върху мазилката имена той свързва тези стенописи, с имената на живописците Иван (Йован) Николов Иконописец, Костò Вальов и Христо (Ристо) Йовевич. Те се разграничават както стилово, така и по своята живописна техника от останалите – в долния регистър от стените на молитвената зала, в преддверието, в галерията над него и на външните стени, включително на купола, които той считаше за творби само на Христо Йовевич, участвал заедно с другите двама живописци при изписването на горните регистри, но не като равноправен майстор, а като помощник. За скицата Мушанов излезе също с подробна теза, добре аргументирана и документирана с изворни данни, според която тя представя първоначалния план на съборната църква в Рилския манастир.

Вместо тези сведения да бъдат веднага публикувани от техния откривател, както е прието в практиката при подобни открития, за тях първо се разпространиха всевъзможни слухове, интерпретирайки тези открития по най-различен начин, а на откривателя изобщо не се даде думата да се изкаже – независимо от това, че тълкуването на надписа и на скицата повтаряха или оспорваха неговите думи. Така идентифицирането на скицата като вероятния *първоначален но нереализиран* план на съборната църква в Рилския манастир беше възприето неправилно само като *план на църквата в Рилския манастир* или изобщо като *план на християнска църква*, както оттогава нататък се представя в научната и псевдонаучната литература, без при това някъде да се споменава откъде идва това тълкувание. Този план на църква, която при това не е и кръстообразна, беше счетен от някои автори за християнски символ и дори за символ на християнството²². А за това, че е начертан над молитвената ниша в ислямска сакрална постройка, михраба, се даваха най-фантастични обяснения, приписвайки му всевъзможни функции, включително апотропични, като дори беше лансирана идеята, че този „християнски символ“



Самоков, Байраклъ джамия
Интериор към север
Фотоснимка 1969 година

бил съзнателно „вграден“ в чуждоверската сграда с някаква неопределена, но несъмнено насочена срещу исляма цел, атестирайки религиозната принадлежност на автора му.

Не по-квалифицирано се коментираше и продължава все още да се коментира надписът с трите имена, идентифицирани от арх. Мушанов с имената на художниците, които най-вероятно са изпълнили стенописите в горните регистри на молитвената зала в джамията²³. Едно кратко предварително негово съобщение за графитите с имената и скицата-план под стенописите в самоковската джамия беше публикувано едва осем години по-късно²⁴, а студията му, в която той прави подробно разграничение между първоначалния и реализирания план на съборната църква в Рилския манастир, се отпечата дори цели 31 години по-късно, като съответният том от Годишника на Националния институт за паметниците на културата, където тя беше поместена, изобщо не бе пуснат в продажба и малко по-късно почти целият тираж на това издание беше унищожен²⁵.

В своята студия Н. Мушанов доказва, че начертаната върху хастарната мазилка под стенописния слой скица представлява плана на рилската църква с оградени с масивни стени пастофории, докато във вече построената църква тези стени, също както и характерната за архитектурата на манастирските църкви стена между наоса и вътрешния нартекс (литията или повечерницата), липсват, като църквата е придобила напълно интегрирано вътрешно пространство, което е и голямото нововъведение в нейния план, реализиран от бележития български архитект Първомайстор Павел от Кримин. Именно данните от тази скица дават основание на Н. Мушанов да датира преустройството на самоковската джамия непосредствено преди започването строежа на рилската църква в 1834 година²⁶.

Голям интерес предизвиква сред българската културна общественост също така и разкритата малко по-късно от графитите декоративна композиция в молитвената ниша (михраба), с изображението на една джамия в средата, която явно веднага след завършването ѝ е била покрита с маслена боя и по такъв начин консервирана и напълно запазена.



Самоков, Байраклъ джамия
Част от южната стена с молитвената ниша (михраб)
Фотоснимка 1969 година

И за тази живопис и нейния вероятен автор започнаха да се разпространяват всевъзможни слухове и фантастични предположения. Наистина, още след откриването ѝ пристигнаха на място най-големите действителни и мними експерти, но въпреки интереса на обществото към това откритие, в научния печат не се появи нито дума по този въпрос. Малкото научни и популярни списания, които по това време излизаха в България, бяха пълни с материали по „важни идеологически“ въпроси и за въпроси, свързани с християнското, а още повече с ислямското „култово“ изкуство, там нямаше място – за българското общество бяха достатъчни материалите, занимаващи се с въпросите за ролята на партията и нейното отражение в изкуството.

В края на краищата и въпросът за авторството на живописиста в михраба на самоковската джамия, както и на останалата живопис в нея, беше разрешен и многократно утвърден в безбройните публикации на същата продуктивна изследователка на стенописите в джамията, която за следващите десетилетия си обсеби ролята на главен арбитър по въпросите на орнамента в българското възрожденско изкуство и наложи своята теза за „бележития самоковски възрожденски художник Христо Йовевич“, комуто беше приписано и това художествено произведение²⁷.

* * *

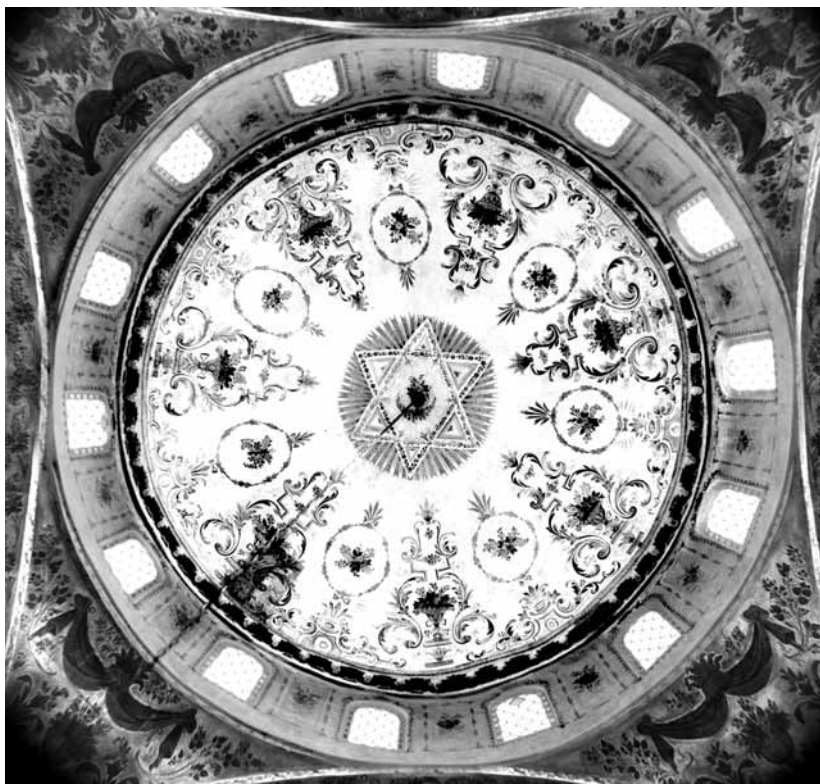
Самоков, Байраклъ джамия
Стенопис в молитвената ниша (михраба) ►
Фотоснимка 1969 година





Поглед от трибуната на мафил-муезина към молитвената зала

Самоков, Байраклъ джамия ▲ ►
Фотоснимки 1969 година



Стенописи в купола

За авторството на стенописите в горните регистри от украсата на интериора в самоковската джамия, включващи купола, тамбура, пандантивите и тромбите, заедно с корнизата, ние разполагаме с много малко опорни точки. Освен приписването от Рошковска участие на Христо Йовевич, с което ще имаме възможност подробно да се занимаем, ние опираме на имената на Иван Николов Иконописец и Костю Валъов, които също могат да бъдат техни автори – а това са всъщност трите имена от графитите върху грубата мазилка под стенописите на южния пандантив. Затова се налага внимателно да се проучи доколко посочените художници могат да имат нещо общо с тази живопис.

Единственото известно на нас и документално доказано съвместно художествено произведение на Иван Николов и Костю Вальов са стенописите в олтарата на съборната църква в Рилския манастир. Ако и трудно то да може да се свърже с живописата в джамията както по своя образен език, така и по своите стилови особености в най-тесния смисъл на думата, между изписването на двата стенописни ансамбли съществува определена и дори твърде тясна връзка. А това е решението на настоятелството на Рилския манастир да възложи именно на тези двама живописци украсата на олтарата в новата съборна църква – най-важната и представителна част от стенописите –, пренебрегвайки по такъв начин най-утвърдените по това време художници – Димитър Зограф и брат му Захарий. Ние знаем от кореспонденцията на Захарий с Неофит Рилски²⁸ колко трудно е било дори за него, след завършването на първия му стенописен ансамбъл, който той работи самостоятелно – живописата в Бачковския манастир – да получи след дълги перипетии одобрението на тези настоятели на манастира и да започне там работа. Но това става чак след изписването на олтарата от Иван Николов и Костю Вальов.

Кое може да е било причината да се възложи на тези двама художника най-отговорната работа от стенописната украса на рилската църква? И защо именно за тази част от нейната украса се говори тъй малко, а авторите ѝ отпадат от следващите етапи на работата? Сега, повече от век и половина по-късно, за историка е трудно да възстанови всички подробности, свързани с възлагането на работата по стенописите и тяхното изпълнение. Но известни указания за това могат да ни дадат самите стенописи в самоковската джамия и в олтарата на църквата в Рилския манастир. Защото тъкмо силното впечатление от стенописите в горните регистри на джамията, което те сигурно са направили на изпратените от манастира негови представители да търсят подходящите за строежа архитект и строители, трябва да е наклонило в тяхна полза везните при колебанието за възлагането на работата по украсата. И също така отрезняването след неуспешното изпълнение на тази тъй отговорна задача, подир което Иван Николов не получава повече поръчки в манастира.



Самоков, Байраклъ джамия
Стенописи в горния регистър на молитвената зала

В нашата научна литература се говори с твърде общи думи за стенописите в олтара на съборната църква в Рилския манастир – ако дори изобщо тези стенописи се споменават. И причината за това не е само тяхното относително лошо състояние, резултат от неправилна технология при изпълнението на някои важни подробности от композициите – за това, че художниците в известни случаи използват смесена фреско-секо техника обръща внима-

ние още Захарий Зограф²⁹. Причина за тяхното подминаване от изследователите не е и това, че в олтарата те са трудно достъпни за изследване, а потъмняването им от опушването и разлагането на багрилата от свързвателното вещество – употребения при тях безир (ленено масло) – ги прави извънредно трудни за фотографирание в и без това тъй тясното пространство на олтарата. Дори най-повърхностното им наблюдение показва тяхното сравнително ниско художествено и техническо качество – и то още от изграждането на техните композиции, чак до изпълнението на най-малките им подробности. Тези недостатъци могат да се обяснят само с несъответствието и несъвместимостта на лишената от човешки образи и повествувателни сцени декоративно-орнаментална живопис, пригодна изключително за ислямските молитвени сгради, спрямо отговарящата на изискванията от страна на християнското богослужение живопис в църквите. И фактът че Иван Николов и Костю Валюв създават забележителен по своите художествени особености стенописен ансамбъл, при това отговарящ напълно и на изискванията на исляма, още съвсем не е залог за това, че тези художници ще бъдат в състояние да създадат и в рилската църква равностоен паметник на християнската църковна живопис – както и в действителност се получава.

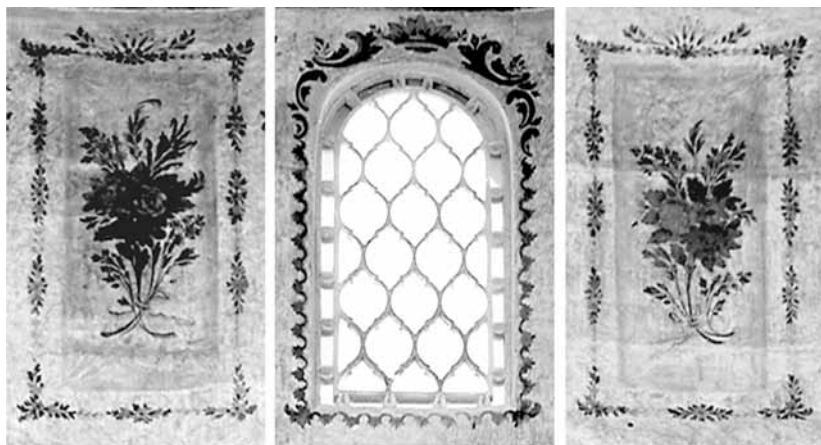
Самоков, Байраклъ джамия

Стенописи в горния регистър на молитвената зала



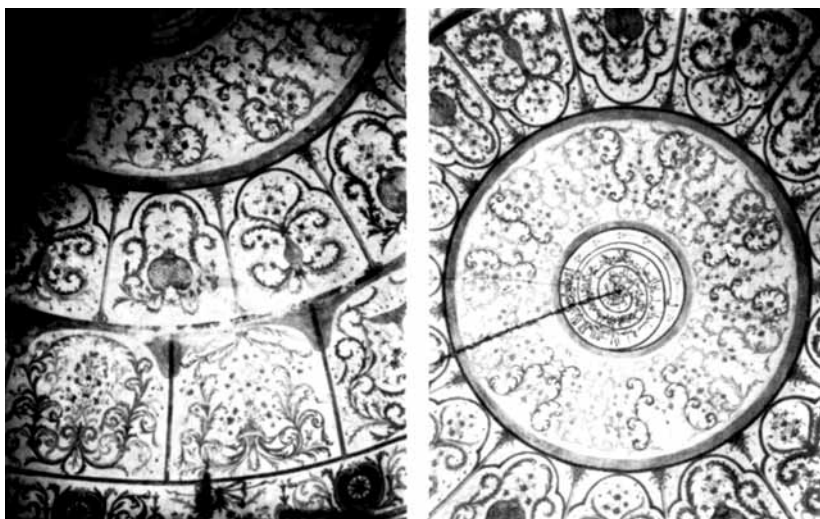
Детайл от орнаментален фриз





Стенописи в тамбура

Грандиозните монументални декоративни композиции в горните регистри от стенописната украса в интериора на джамията са изпълнени със съвършена фрескова техника³⁰ – изключение правят само изпълнените в смесена фреско-секо техника орнаменти около прозорците в тамбура под купола, които са твърде сходни със стенописите от долните регистри и авторството им може да се свърже с името на Христо Йовевич, комуто много трудно би могло да се припише участие в изпълнението на други стенописи в горните регистри. В центъра на тези декоративни композиции виждаме навсякъде големи вази с цветя, тях заобикалят акантови листа и палмети, които с извивките си понякога образуват волути, но най-често завършват също с китки цветя и прости, нестилизирани листенца. По цялата ширина на стените ги заобикалят фризове от палмети или от отделни стръкове многоцветни естествени цветя или китки. Те всички са изпълнени извънредно грижливо, но и това тяхно изпълнение стои далече от педантичната, но студена и изтънчена до болезненост стилизация в тиранската и бератската джамия, при която естествените форми се изгубват в тяхната геометризация.

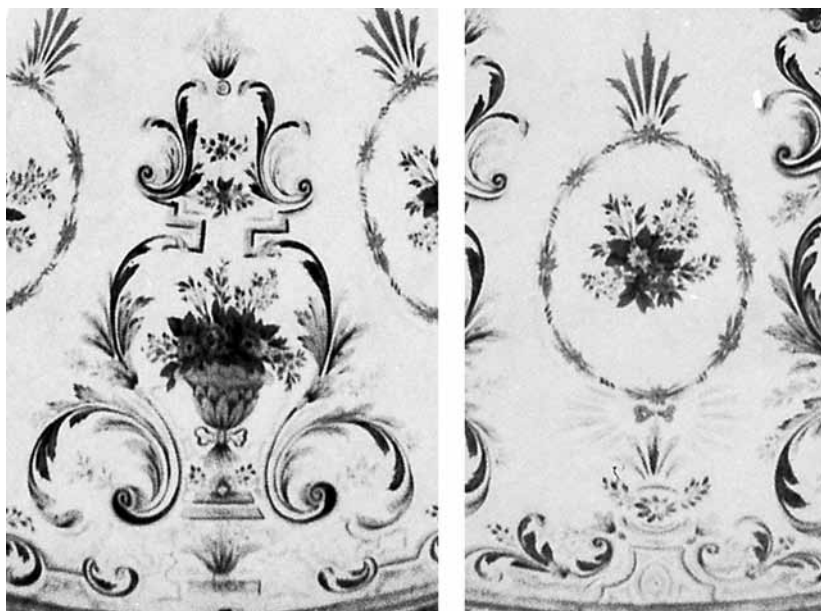


Хаджи Едем бей джамия, детайли от стенописите в купола
(по Ал. Мекси)

Сравнението на стенописите в горните регистри от интериора на самоковската джамия със стенописите в джамията на хаджи Едем бей в Тирана може да ни даде важни указания, определящи техните най-съществени стилови особености. Основният принцип за изграждането на общата декоративна композиция в двете джамии е един и същ, а именно симетричното разполагане на твърде сходни помежду си компоненти-ризалити, съставени от преплитачи се орнаменти. В тиранската джамия виждаме как абстрактно-линеарните форми се подчертават, което води до пълно отчуждаване от техните първични растителни форми. В основата на декоративните композиции в самоковската джамия е растителният елемент, при който стилизираните акантови листа издават връзката си с техния прототип, като служат за рамки на китки от непретенциозни и лишени от всякаква условност и изкуственост полски цветя или вази също с полски или гра-

дински цветя. Съответно на това и колоритът у двата стенописни ансамбъла е напълно различен: в тиранската джамия преобладават монохромните сивочерни, кестеняви и охрови изображения, докато в самоковската се налага полихромията и пъстротата на пълноцветните божури, лалета, незабравки, минзухари, рози и китки синчец, но и техните нежни, едва покълнали зелени листенца. Ако и в по-долните регистри на стенописите в тиранската джамия да намираме също вази с цветя, те са коренно различни от цветята в самоковската джамия. На тях им липсва естествената непринуденост и простотата на нейните цветенца, а те всички са поставени в скъпоценни вази, които не могат да възместят тяхната безжизненост, свидетелстваща за недостиг от слънце и живот.

Байраклъв джамия, детайли от стенописите в купола







Самоков, Байраклъ джамия

◀ ▲ Стенописи в долния регистър от украсата на молитвената зала

За разлика от големите декоративни композиции в горните регистри от стенописната украса в молитвената зала на джамията – в купола, пандантивите и тромбите, до корнiza с орнаменталния фриз –, стенописите в долния регистър, както и в галерията на мафил-муезина се състоят само от орнаментални рамки на прозорците и вратите, отгоре увенчани с неголеми декоративни композиции, а от страни и отдолу – с фризове от стилизирани растителни орнаменти. Всички тези орнаментални рамки следват строгия и еkleктичен стил на късната османска живопис и явно копират нестигнали до нас образци – между малкото запазени примери от тази живопис, стенописите в тиранската и берадската джамия могат да ни дадат известна представа за тях. Но независимо от техния извънредно стилизиран растителен орнамент, в който с труд ще познаем акантовите листа, ще срещнем почти при всяка композиция също и прости полски цветчета, явявайки се със своите естествени форми и пъстрота като контраст на монохромията и абстрактните форми.



Самоков, Байраклъ джамия
Реконструкция на стенописите от северната фасада
Фотоснимка 1962 година

Тясно свързана по своите форми и технология със стенописите от долния регистър на украсата в молитвената зала е и украсата на външните фасади и купола на джамията. Тази украса беше най-силно засегната от времето – при това не толкова от атмосферните условия, на които изпълнената във фрескова техника живопис беше до голяма степен устояла, колкото на механични увреждания, причинени от малко загрижените за нейното опазване граждани. Затова бе взето решение стенописите да се

реконструират изцяло, като няколко детайла от оригинала бяха запазени. С реконструкцията на стенописите беше натоварен последният продължител на традицията на Самоковската художествена школа Георги Белстойнев – син и ученик на зографа Михаил Белстойнев, който от своя страна е бил ученик на Никола Образописов, сина на Иван Николов, изписал първите стенописи. Георги Белстойнев участваше заедно с Карло Йорданов и при реставрацията на стенописите в молитвената зала, като с това приключи на практика дейността на тази школа.

Самоков, Байраклъ джамия
Куполът с част от източната фасада
Фотоснимка 1965 година





Самоков, Байраклъ джамия
Стенописи в преддверието ▲ ►

Стенописите в долния регистър от украсата на молитвената зала и в преддверието на джамията, заедно с помещението над него, както и фризовете по фасадата, се приписват от изследователите единодушно на Христо Йовевич. Също така именно тези стенописи – и преди всичко композициите в преддверието – отговарят най-точно на представите за неговия личен маниер на живописец, а авторството му за тях се счита за безспорно, като те обикновено биват свързвани формално и стилово със стенописите на Марчината къща в Самоков.

За първи път в научната литература акад. Александър Божинов поставя въпроса за авторството на стенописите, украсяващи гостната стая на тази градска къща от средата на XIX век, като изказва предположението, че стенописите в нея може да са негово дело и „се сходат напълно с художествените разбираня и

живописни възможности на Христо Йовевич“ – без да познава стенописите в джамията³¹. Сравнението на декоративните композиции в Марчината къща с рисунките в бележника на художника, съхраняван в Самоковския музей, но и с композициите в преддверието на джамията, не само подкрепя впоследствие това предположение, но дори повишава значително престижа на Йовевич като майстор на декоративната композиция. Към стенописите в Марчината къща вече се прибавят от изследователите и близките по тематика и по изпълнение стенописи в преддверието на джамията. Тук тази композиция с изображение на три вази със цветя зад аркада върху „вити“ колони с капители и с приповдигнати завеси е представена четири пъти – оградена отгоре с ораменти, тя фланкира симетрично входа за джамията и двата прозореца, разположени в аркирани ниши и увенчани с люнети, в които са изобразени вази със цветя. Тя се различава от композициите в Марчината къща само по незначителни подробности – стръкчетата цветя тук са заменени с акантови листа.





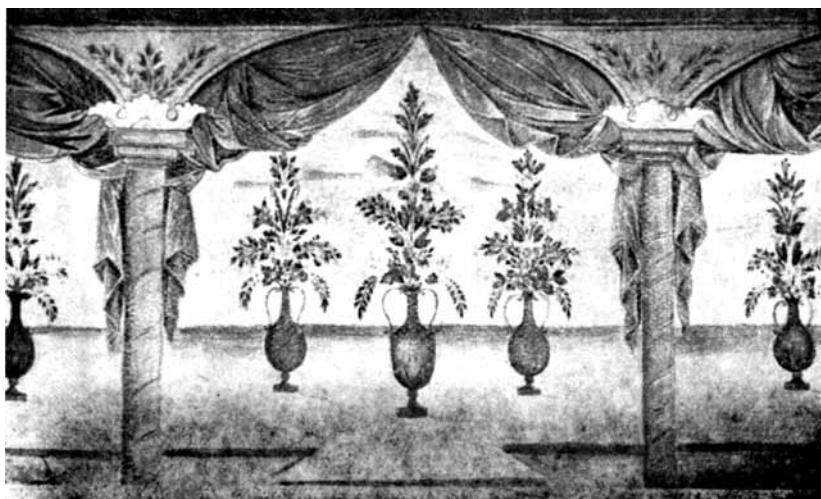
Самоков, Байраклъ джамия
Декоративна композиция в преддверието

Както Божинов, така и всички останали автори, споменаващи в изследванията си бележника на Йовевич и скиците в него, считат тези скици за първоначални ескизи за рисуваните от този художник стенописи. По-внимателното наблюдение на едните и на другите води обаче към друго заключение. Тези ескизи, също както и някои скици на Захарий Зограф в неговия архив, намиращ се понастоящем в Националната галерия в София, съдържат мотиви и детайли, каквито ще открием реализирани многократно в декоративните композиции на Захарий, и то предимно в последния стенописен ансамбъл на художника в нартиката на съборната църква във Великата Лавра, но няма да намерим на стенописите нито в самоковската джамия, нито в Марчината

къща. Всичко това ни навежда към мисълта, че скиците в бележника на Йовевич не са негови оригинални произведения, предварителни ескизи за монументалните му композиции, а са грижливо направени копия от декоративни композиции на Захарий Зограф, и то по всяка вероятност на неговите стенописи в „Стаите Багдатлии“ в Конака на Пашаницата, както той сам ги нарича в писмото си до Неофит Рилски³².

В качеството си на „придворен бръснар“ Йовевич е имал възможността да посещава често конака на Мехмед Хюсреф паша, който открито е изказвал благоразположението си към многостранните му интереси, като дори е насърчавал художествените му занимания – а може би дори сам му е поръчал да копира стенописите на Захарий Зограф в „стаите Багдатлии“ и да ги изрисува в преддверието на джамията. По такъв начин скиците и стенописите на Христо Йовевич са съхранили за нас поне общия вид на унищожените след освобождението забележителни твор-

Самоков, Марчината къща
Стенопис в гостната стая
(По Ал. Божинов, фотоснимка около 1950 година)



би на този художник. А ролята на Христо Йовевич в историята на българската възрожденска живопис се свежда до копирането на оригиналите на Захарий Зограф.

Сравнението на детайлите от декоративните композиции на Йовевич в джамията и в Марчината къща с детайли от композиции на Захарий Зограф предимно от неговия стенописен ансамбъл в нартиката на съборната църква в манастира Велика Лавра на свети Атанасий в Света гора от 1851-1852 година ще ни помогне не само да открием прототипа им, но и да установим авторството на композицията в михраба, впоследствие замазана с маслена боя – а може би и причините тя да бъде заличена.

В този смисъл за нас е от значение втората декоративна композиция, изрисувана в гостната стая на Марчината къща и представяща архитектурен пейзаж край море с плаващи кораби, към която има и рисунка в бележника на Йовевич. Тази композиция ще видим изобразена във всички научни и научнопопулярни публикации за живописиста на самоковските художници. Тя се счита от всички изследователи за майсторското произведение на Христо Йовевич, за неговия шедьовър, в който са проявени най-характерните белези на неговия живописно-декоративен стил, усета му към композиционно изграждане и към колорит – наред

Скица в бележника на Христо Йовевич





Христо Йовевич, Стенопис в Марчината къща в Самоков

с „въображение, голямо професионално майсторство, познаване не само на съвременните паметници на декоративната стенопис, но и на широките възможности на европейските декоративни стилове“³³, представящи го като „творец с голяма професионална ерудиция“, който „смело борава както с традиционни образци, така и с декоративни елементи, присъщи на стилове като барок, рококо, които приспособява, доближава до вкуса на своите съвременници“³⁴.

Всички тези суперлативи могат много трудно да се съгласуват със скромното обществено положение на Христо Йовевич – а още по-малко са в състояние да обяснят защо неговото творчество се изчерпва само с тези два шедевъра, останали незабелязани от неговите съвременници, отдаващи предпочитание при украсата на своите къщи на други художници и отнасящи се към Йовевич дори с насмешка и подигравка спрямо неговите художествени занимания. При тълкуването на декоративната композиция с архитектурния пейзаж също никой от изследователите не може да обясни какво означават изобразените там на предния план неправилни четириъгълници с начертани в тях квадратни мрежи и какво отношение имат тези геометрични фигури с останалия пейзаж.

Тяхното предназначение ще разберем, само ако познаваме някои от многобройните декоративни градински пейзажи на Захарий Зограф, при които тези четириъгълници изобразяват малки градинки с най-грижливо и живописно подредени лехички с цветя, заобиколени от оградки с перила и вратички зад издадени в полукръг напред дворчета. Заедно с архитектурните кулиси, представляващи дву- и триетажни сгради с еркери и изписани фронтови над високи „маази“, но и с многобройните кипариси и широколистни дървета в композицията от Марчината къща, ще ги намерим и като задължителни атрибути за райския пейзаж, но и пред богатия чорбаджийски дом, в композициите на Захарий Зограф в нартиката на съборната църква във Великата Лавра на свети Атанасий в Света гора. А много от тези детайли ще открием също и при декоративната композиция в михраба на самоковската джамия.



Съборна църква на Великата Лавра
Стенописи на Захарий Зограф

◀ Смертта на богаташа

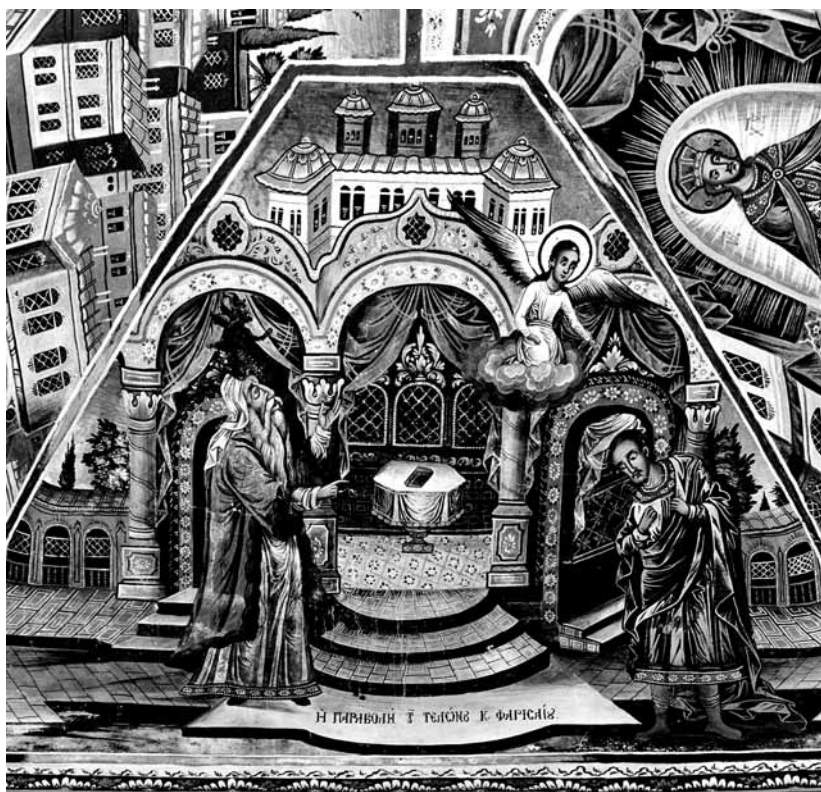
Райску пейзаж ▶

В декоративните композиции на Захарий Зограф в нартиката на Великата Лавра, освен градинките с лехички, оградки и отворени порти пред полукръгли тераси, ще открием и прототиповете на къщите, кипарисите и широколистните дървета от композицията в Марчината къща и скицата в бележника на Йовевич. Всички тези къщи от своя страна имат за прототип къщите в архитектурния пейзаж от композицията в михраба на самоковската джамия. Те са с много характерни портали с фронтони, в които са изписани орнаменти – също както и над прозорците им. А покривите им са покрити с редове керемиди, но често се увенчават от кулички, подобни на кубето на джамията от композицията в михраба на самоковската джамия. По всяка вероятност така трябва да са изглеждали и декоративните композиции на Захарий Зограф в Конака на Пашаницата в Самоков, някои от които е копирал Христо Йовевич.



Такива архитектурни кулиси и ландшафти ще срещнем често в декоративните композиции на Захарий Зограф, и то не само на стенописите му във Великата Лавра, но и в предишните негови стенописни ансамбли, макар и не с такова многообразие – най-хубавите примери за тях ще видим в композициите „Притча за митаря и фарисея“ и „Притча за милосърдния самарянин“ във Великата Лавра на свети Атанасий в Света гора.





Притча за митаря и фарисея ▲

◀ Притча за милосърдния самарянин, детайли

Стенописи на Захарий Зограф във Великата Лавра

Би било смешно да допуснем, че тези мотиви, също както и особено характерните „вити стълбове“ и техните капители или покривите на кубетата и кипарисите, но също така и орнамента със стилизирани палмети от орнаменталните фризове в рамките им, които виждаме и на композицията в михраба, Захарий е заел от Христо Йовевич. Тези мотиви, както и орнаментите във фризовете на рамките им, съставят една много характерна особеност на неговия личен живописен стил.



Самоков, Байраклъ джамия

Декоративна композиция в михраба, детайл ▲

Много от декоративните си композиции в нартиката на съборната църква във Великата Лавра Захарий рисува в обрамчени с орнаментални фризове правоъгълни или овални пана с повдигнати и вързани с ширити завеси, от които се спускат надолу пискюли, каквито виждаме също и в композицията в михраба на самоковската джамия. Такива завеси, както и небето с облаци срещахме при всички декоративни композиции на Христо Йовевич в преддверието на джамията и в Марчината къща – и тъкмо сравнението на едните с другите ще ни покаже голямата разлика в тяхното изпълнение. При стенописите на Захарий Зограф във Великата Лавра двете половини на завесата са симетрични, без да се повтарят огледално. Нарисувани са свободно, със замах, но с плавни и елегантни линии. Макар художникът и да не търси ефекта от триизмерност и пластично изображение, каквото би могло да се постигне само с преливащи един в друг нюанси на багрите, тази триизмерност, също както пластичността на изображението, се получават на практика и водят до същия илюзио-

низъм, какъвто срещахме в някои произведения на античната живопис – като при фреските от Помпей, изпълнени със същия графичен маниер, но произвеждащи и същия пластичен ефект. Макар тези завеси и да не са изпълнени тъй грижливо и със същата прецизност, каквато наблюдаваме при изображението в михраба, а и при иконите на големите майстори от Самоковската школа, към които принадлежи несъмнено и Захарий Зограф, те издават същата лекота в изпълнението, но и същата виртуозност, свойствена само на тях.

Нартика в съборната църква на Великата Лавра
Детайли от декоративни композиции на Захарий Зограф





Самоков, Байраклъ джамия
Декоративна композиция в прегдверието

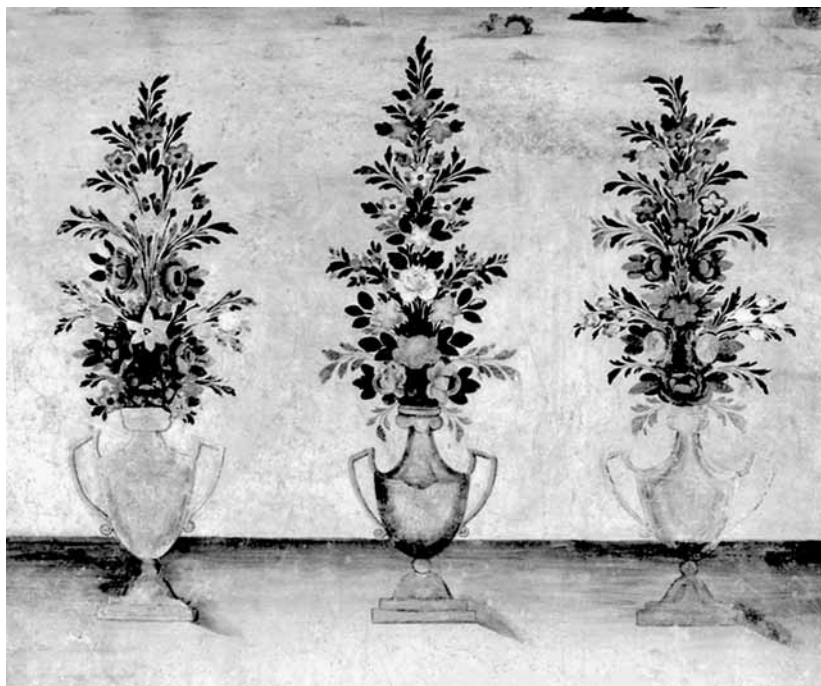
Колко по-различни са цветята и завесите при изображенията в преддверието на джамията и в Марчината къща! Многобройните дипли, както и безразборните и нелогични линии в завесите, не могат да убедят зрителя, че художникът владее своя занаят и умее да наподобява натурата. Тъкмо напротив – те демонстрират само безпомощността му да изобрази предмети, каквито художниците обикновено рисуват в началото на обучението си.

При цветята от тези декоративни композиции също грижливото изписване на всички подробности, каквото срещаме у всички любители-художници, не може да компенсира непосредствеността в пресъздаването на природата и да очарова зрителя.

В тези детайли ние лесно ще различим творбата на майстора от репликата на епигона. При всичкото си старание да копира колкото може по-точно композициите на Захарий Зограф, Хрис-

то Йовевич не е в състояние да предаде в своите копия нито очарованието на оригинала, нито приказната и вълшебна атмосфера, излъчвана от него. Докато Захарий рисува свободно, без предварителни ескизи или дори очертаване на пространството, с лека четка и предимно върху мократа мазилка, като на сухо нанася по-късно само някои малки подробности, творбите на Христо Йовевич са изпълнени на сухо с предварително очертаване на контурите, извършено с помощта на копирки, а в симетричните си композиции той търси пълната идентичност на двете половини, изпълнени дотолкова еднакво, доколкото е позволявала неговата доста ограничена сръчност на живописец. Четката му е твърда, както при всеки начинаещ художник, ръката му оказва голям натиск, а от бавната работа боята често засъхва.

Самоков, Байраклъ джамия
Декоративна композиция в преггвериеото, детайл



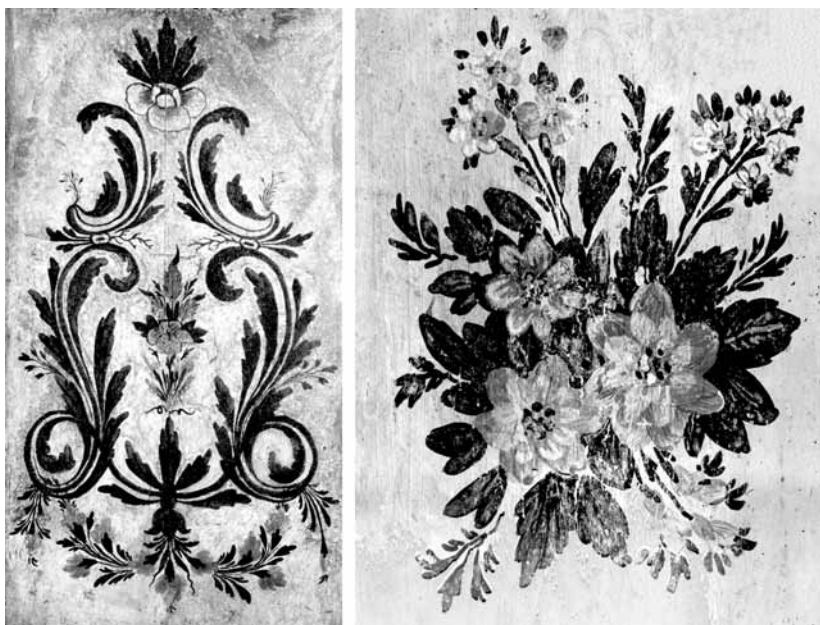


Байраклъ джамия, северна стена на молитвената зала
Незавършена декоративна композиция от първия живописен слой

Една декоративна композиция от долния регистър на стенописите в молитвената зала на самоковската джамия ще ни помогне да разграничим още по-точно стенописите на Христо Йовевич от живописиста в михраба. Тя е разкрита при свалянето и консервацията на стенописите над вътрешната страна на входа и също е била замазана с варова мазилка още преди да бъде завършена, а мотивите в орнамента, както и цялостната му композиция и колорит, са същите, както при композицията в михраба. Че изобразителните средства тук са коренно различни от тези на Йовевич, показва горният живописен слой, изпълнен несъмнено от последния, при все че неговият монохромен и сух орнаментален стил, изявен на всички декоративни композиции по рамките на прозорците и в празното пространство между тях в галерията на втория етаж, се различава от стила на декоративните композиции в преддверието, познат на нас от сходните им изображения в Марчината къща, чиито композиции следват други образци – по всяка вероятност композициите на Захарий Зограф в Конака на Пашаницата.



Байраклъ джамия,
Декоративна композиция в михраба, детайл



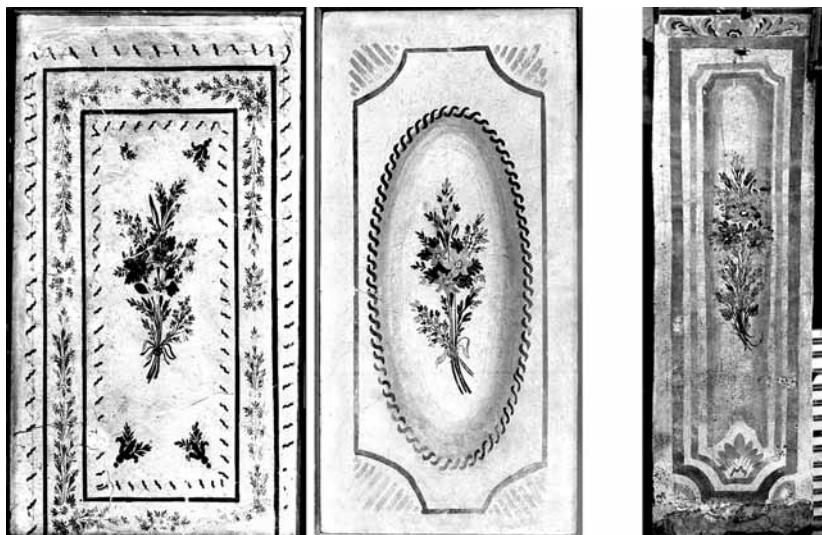
Стенописи от къщата-гюкян на Христо Йовевич ▲ ▸
Народен етнографски музей, София

Христо Йовевич явно няма големи затруднения да копира в своя бележник с молив дори сложните декоративни композиции на Захарий Зограф, както и техния орнамент. За изобразяването им на стена с четка му липсва обаче обиграността и практиката на художници като Иван Николов и Костò Вальов, а още по-малко на Захарий. Всички те рисуват орнамента свободно и бързо, с лека четка и със замах. Христо Йовевич не притежава тази виртуозна техника и първо копира контурите не само на вазите и на архитектурните кулиси, но дори и на растителните мотиви и най-вече на акантовите листа, които при него се получават измъчени, насилени и неумели, при всичката прецизност и точност на рисунката му. И това най-лесно ще забележим в двата слоя от стенописите с орнаменти над вратата на джамията. Колко по-различни са неговите орнаменти тук от орнамента в незавършената композиция в долния слой или тъй сход-

ните на него орнаменти от михраба и дори от тетрадката му, в която той копира творби на Захарий! Тук той прави безжизнено копие, лишено от лекотата и свободата на фантазията, която е най-характерното в творбите на Захарий.

С известна лекота и свобода Христо Йовевич рисува само китките с цветя от декоративните пана в украсата на своята къщадюкян – които също не са негово оригинално произведение, а имат своя прототип в декоративните пана от стенописите на камбанарията в Рилския манастир, рисувани от Захарий Зограф и Костю Вальов в 1844 година. Но за тяхното изпълнение той е придобил вече опитност от честото им прерисуване – самоковци са запомнили, че той всяка година прерисувал наново тези стенописи, без туй да стане мода в града, а си остава любопитно и занимателно събитие – ексцентрична практика на един чудак, чужда за менталитета на прагматичните му съграждани. Къщата-дюкян бе разрушена чак преди половин век³⁴, но някои от стенописите бяха прибрани от Градския музей в Самоков и от Етнографския музей в София.

Захарий Зограф и Костю Вальов
Декоративно пано ▼



За разлика от Христо Йовевич, Костò Вальов е живописец с обиграна ръка и добра техника, но му липсват усет за композиция и умение да изобразява човешки фигури. Под ръководството на добър живописец, какъвто е Иван Николов, и особено под ръководството на Захарий Зограф, резултатите от работата му са твърде прилични. Стилните особености на неговата живопис можем да наблюдаваме на немалък брой стенописи, стигнали до нас, при които авторството му е несъмнено. Макар че много от тях той не работи напълно самостоятелно, а заедно с Иван Николов или Захарий Зограф, неговото участие в тях обикновено може да се разграничи.

Наистина, при стенописите, които Костò Вальов рисува заедно с Иван Николов в олтара на съборната църква в Рилския манастир, лицата на светителите, също както и държаните от тях свитъци, са прерисувани по-късно, но орнаментите – най-специфичното за неговата живопис – са непокътнати и са запазили оригиналните си форми. Те показват и тук тенденцията за заместване на абстрактните форми с малко стилизирани и близки до натурата цветя, която ще видим и в другите негови по-късни стенописи.

Свети Йоан Златоуст ►

Завеса под протезисната ниша ▼



Съборната църква в Рилския манастир
Стенописи в олтара ▲ ►



Но тази тенденция – също както и модните западни влияния – ще забележим още при иконите и стенописите на неговия тъст и учител – основателя на Самоковската школа Христо Димитров. И при него стилизацията и натурата трудно могат да се разграничат една от друга – както в известната му самоковска икона,³⁵ но и при неговите стенописни ансамбли. Тя продължава да се изиявява и в творбите на синовете му Димитър и Захарий, а последният ще я развие още по-силно през следващите две десетилетия, чак до последните му икони в Карей и стенописите във Великата Лавра на свети Атанасий в Света гора.



Детайл

Христо Димитров, Икона Христос Велик архиерей (1797) ▲ ►
Самоков, Митрополитската църква



Свети Василий Велики



Свети Йоан Златоуст

Рилски манастир, Гробищната църква „Въведение Богородично“
Христо Димитров, Стенописи (1795) ▲ ►

Ако разгледаме внимателно орнаментите и цветовете в иконите и стенописите на Христо Димитров и ги сравним със стилизираните цветя и акантови листа от стенописите в ислямските паметници от XVII до XIX век няма да открием нищо общо нито в мотивите, нито в маниера на тяхната стилизация. Вместо силно стилизираните цветя в ислямските паметници, при които с труд бихме могли да установим техния първообраз, в стенописите и иконите на Христо Димитров ние откриваме предимно разцъвнали божури, каквито до преди няколко десетилетия се виждаха още в градинките пред самоковските къщи, преди тези къщи да бъдат заменени от монотонните фасади на типовите сгради в модерния, но безличен град. Христо Димитров рисува тези цветя в невероятно многообразие на форми с удивително съвър-

шенство на вълнообразните линии, които очертават техните контури и ги свързват помежду им в чудновати композиции. Те украсяват багрениците и орнатите на архангели, императори, патриарси и свещенодействащи йерарси, но ще ги видим също така и по тогите на военните светци-мъченици като атрибут на святостта, с която са облечени в изпълнение на ролите си в драмата на живота.

Свети Маргарий





Част от композицията при входа на костницата (1795)

Рилски манастир

Стенописи от Христо Димитров

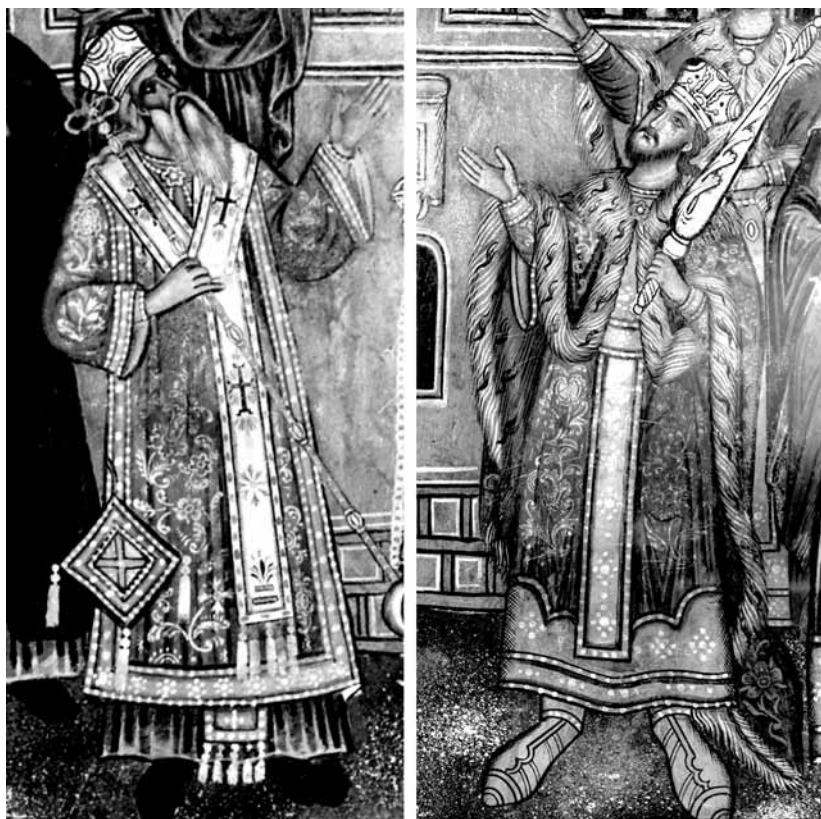


Такова многообразие на причудливи, но неразривно свързани с природните форми ще срещнем само в цветята на японските художници, които – както у Христо Димитров – излизат извън стила на съвремието и дори извън времето и са независими от всякакви модни течения, а могат по един и същ начин да бъдат изпълнявани в продължение на много столетия и хилядолетия. И туй не е нито признак на консерватизъм, нито свидетелство за еkleктизъм и липса на творческа фантазия, каквито повечето съвременни историци на изкуството приписват на късната светогорска живопис, към която се отнася и творчеството на този бележит художник, а връзка с вечните идеали за красотата, независими от време и пространство.

В композициите на Христо Димитров ние ще срещнем изображенията на цветя като нещо съвсем естествено, без маниеристични натяквания на техните форми в ущърб на останалите елементи на композицията, без никаква предвзета самоцелност. А

че тези цветя са изпълнени изключително виртуозно, може да разбере само тесният специалист. Те не са рисувани по шаблон или съобразно определена схема – както ще ги видим в повечето съвременни османски стенописи, следващи многовековната традиция на ислямската сакрална живопис, а всяко от тях е единствено по своята форма и подобно на него няма да открием в нито един от стенописните ансамбли на Христо Димитров в България или Света гора – за разлика от нерядко шаблонните изображения на светците, каквито срещаме там.

Покров Богородичен, детайли (1799)
Църквата „Покров Богородичен“ при постницата „Свети Лука“





Христо Димитров, Цветя
Детайли от стенописи в костницата на Рилския манастир (1795)
Фотоснимки 1982 година

В своята орнаментика Христо Димитров, но и неговите ученици, избягват да употребяват акантовия лист – причината за това е може би аналогията на туй растение с неговия широко разпространен по нашите земи български сродник, магарешкия бодил, трудно въобразим за украса на свещени предмети. Във всеки случай по произведенията на изобразителното и декоративното изкуство ще го срещнем извънредно рядко, и то само в силно изменен вид като дъбов или друг подобен лист. Но това важи и за останалите представители на късната светогорска живопис, като учителя на Христо Димитров, Макарий Галатишки и неговия учител, йеромонах Дамаскин³⁶, основател на ателието, от което в началото на XIX век ще излезе и Самоковската художествена школа. Всички тези художници – учители и ученици – предпочитат по-малко „вулгарната“ палмета, която рисуват в техните орнаментални фризове заедно с повече или по-малко стилизирани градински и полски цветя – в изобразяването на тези цветя Христо Димитров дори ще надмине своите учители, създавайки множество шедьоври на декоративната живопис, намерили своето продължение и по-нататъшно развитие в творбите на учениците му и преди всичко на Захарий Зограф.

* * *

Христо Димитров, Орнаментални фризове
Детайли от стенописи в църквата „Покров Богородичен“ (1799)





Йеромонах Дамаскин, Сто и петдесети псалом, детайл (1719) ▲
 Стенопис в църквата „Богородица Кукузелица“
 Манастир Велика Лавра на свети Атанасий

Фотоснимки 1981, 1982, 1989 и 2005 година

Макарий Галатишки, стенописи ►



Свети Василий (1741)

Стенопис в църквата
„Богородица Порфира“ на о-в Ахил



Христос Велик Архидерей (1743)

Стенопис в църквата „Свети
Герман“ при Преспанското езеро

Апокалипсис, детайли с орнаменти (1784)
Стенописи в нартиката на съборната църква в манастира Ксиропотам





Стенописи на западната стена на камбанарията (1844)

Рилски манастир
Хрелбовата кула с камбанарията ►

Костò Вальов рисува заедно със Захарий Зограф орнаментите в стенописите върху външните стени на камбанарията в Рилския манастир от 1844 година, както и в съборните църкви на Троянския и Преображенския манастир. При някои от тях ние дори понякога сме затруднени да разграничим работата на двамата художника, но че тяхната композиция и основните им форми са от Захарий, можем да разберем само от стенописите във Великата Лавра, където той рисува сам.





Рилски манастир, Камбанария
 Стенописи от Захарий Зограф и Костò Вальов (1844), детайли
 Фотоснимки 1961-1963 година

Докато самостоятелните произведения на Костò Вальов с изображения на човешки фигури, каквито са стенописите от село Горни Пасарел, Софийско (фрагменти във фонда на Народния етнографски музей, София), в село Кремиковци, Софийско, и в село Ярловци, Пернишко, са слаби, чисто декоративните му композиции, като стенописите върху фасадата и в стаите на Ослековата къща в Копривщица, съвсем не са лишени от чар и отлично хармонират с архитектурата. Те са и между творбите на самоковските художници, най-характерни за стила и маниера на тяхната школа, намерили широко признание сред българското общество на XIX век и допринасящи най-силно за нашата представа за вкуса и идеала за красота през епохата на Българското възрождане.



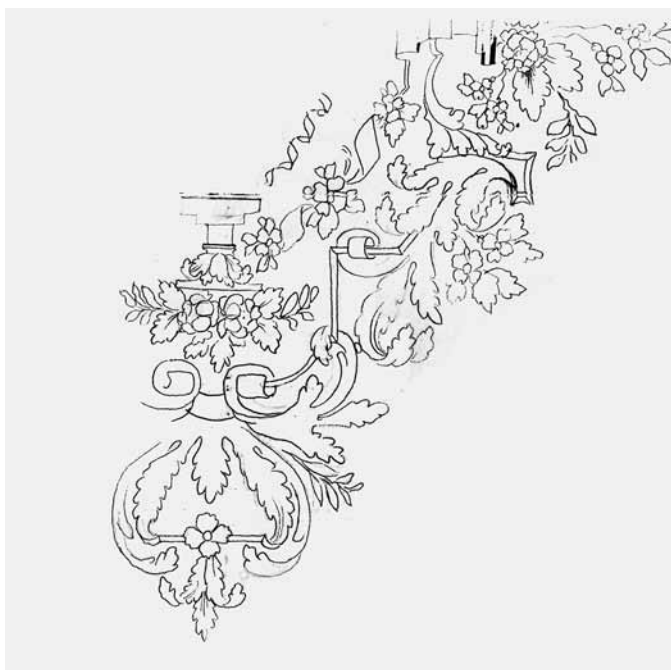
Коприџица, Ослековата къща (1856)
Стенописна украса Косто Валџов
Фотоснимка 1961 година



Захарий Зограф, Ембл

Национална художествена галерия София

Като най-добър и общопризнат майстор на орнамента обаче се явява Захарий Зограф. Но това всеобщо признание се създава едва през втората половина на 40-те години на XIX век. Дори при стенописите в рилската съборна църква неговото първенство е оспорвано от забележителните фрески на брат му Димитър Зограф, които рисува заедно със сина си Зафир/Станислав. И везните ще се наклонят окончателно в полза на Захарий едва след завършването на неговия последен стенописен ансамбъл във Великата Лавра на свети Атанасий и последните му икони, рисувани за конака (представителството) на Зографския манастир в светогорската столица Карея³⁷ – за съжаление всички тези шедьоври на художника остават все още непознати за българската общественост.



Захарий Зограф, Етюд
Национална художествена галерия София

В архива на Захарий Зограф в Националната галерия София има няколко етюда за орнаменти, които художникът рисува през втората половина на 30-те години на XIX век. Те показват с каква педантичност и с какво чувство за отговорност той пристъпва към този жанр. Тези етюди той рисува за орнаментите си при някои от своите пловдивски икони, но при своите стенописи от 1840-те години орнаментите на стенописите си той рисува вече свободно, без копиране, каквито правят повечето художници – включително и особено Христо Йовевич при своите стенописи в самоковската джамия и в интериорите на своя магазин и в Марчината къща. При стенописните си ансамбли в Бачковския, Рилския, Троянския и Преображенския манастир Захарий вече се е освободил от копирането и рисува с най-виртуозна сръчност.

Сравнението на стенописите, изпълнени от Христо Йовевич, Костò Вальов и Захарий Зограф със стенописа в Михраба и над входа на самоковската джамия показва достатъчно убедително и недвусмислено авторството на последния за тези стенописи. Но в същото време поставя и един въпрос, пред чийто отговор се спират всички изследователи: ако тези стенописи са изпълнени наистина от Захарий Зограф, защо работата му в джамията не се споменава никъде нито от него, нито от съвременниците му – а ние знаем колко словоохотлив е той за всички свои творби, колко подробно той споделя с учителя си Неофит Рилски всичките си проекти, търсения, проблеми. А за работа в самоковската джамия, в резултат на която възниква един от шедьоврите не само на неговата живопис, но и изобщо на българското възрожденско изобразително изкуство – не казва нито дума. Нещо повече – този шедьовър бива заличен и работата в джамията бива прекъсната в самото нейно начало. Наистина, възможно е да са възникнали някакви различия в становищата на художника и работодателя, в случая аянина на града Мехмед Хюсреф паша, и то по-скоро по отношение на заплащането, отколкото за изпълнението на поръчката, понеже е добре известно, че Захарий украсява стаите в къщата на самоковския първенец, с което той спечелва неговото одобрение. Но и тук ще възникне въпросът дали между художника и приказно богатия паша може да се получи такова несъгласие, заставило Захарий да се откаже от украсата на джамията? При това от писмата на Захарий до Неофит Рилски знаем в каква висока степен той по това време търси признание и широко одобрение и популяризиране на своето изкуство – а украсата на джамията би му донесла още по-голяма популярност, и то не само сред „раята“, но и сред висшето общество на господарите и на представителите на чуждата власт и религия. И тук ние може би стигаме до отговора на поставения по-горе въпрос с още един въпрос: наистина ли украсата на джамията би му донесла повече популярност и слава сред обществото? И дали тази украса не би повлияла отрицателно както по отношение на неговото положение на художник, така и в отношенията му с неговите съграждани и сънародници?

Именно мълчанието и булото на тайнствеността, което покрива цялата история с изписването на композицията в михраба и нейното заличаване, би могло да ни даде ясен отговор на тези въпроси. Ако и темпераментът на Захарий и неговото честолубие да са го подтиквали да приеме тази поръчка, като покаже на какво е способен и блесне сред представителите на чуждата власт и вяра, разумът му – навярно подкрепен от съветите на неговия брат, застъпващ в семейството му патриархалния дух, с който той се противопоставя и на женитбата на Захарий с гъркиня – надделява и предпазва художника от действия, които биха го довели до сериозен конфликт с българската общественост. А възможно е в този случай известна роля да е изиграл и учителят му Неофит Рилски, за когото също би трябвало да е било ясно до какъв конфликт може да се стигне също между Захарий и църквата, поради работата му по украсата на чуждоверски ислямски молитвен дом. Само три десетилетия по-късно палатът на пашата в града – Конакът на Пашаницата – украсен със стенописи от Захарий Зограф, ще бъде сринат – и разграбен! – от озверените му съграждани, даващи по този начин израз на своята ярост срещу подтисника – но след падането му от власт!

Независимо от подробностите по този епизод от историята на българското възрожденско изкуство, изписването на самоковската джамия – включително декоративната композиция в михраба – играе в тази история твърде важна и съвсем не епизодична роля. Стенописният ансамбъл на джамията, заедно със стенописа на Захарий Зограф в михраба, се нарежда на първо място по време в поредицата на големите стенописни ансамбли в българските манастири, която приключва със стенописния ансамбъл на Захарий в нартиката на съборната църква на Великата Лавра на свети Атанасий в Света гора. И историята на монументалното изкуство на Българското възрождане обхваща именно тази поредица от забележителни произведения на изобразителното изкуство, възникнала в рамките на едно и половина десетилетие. А развитието на личния декоративно-орнаментален стил на Захарий Зограф характеризира и представя най-добре също така развитието на това изкуство – но и неговите достижения.

Макар и на своите декоративно-орнаментални композиции в стенописния ансамбъл във Великата Лавра Захарий Зограф да отделя толкова много място, колкото при нито един от предишните си стенописни ансамбли, орнаментът винаги е играл важна роля в творчеството му. Той съставя една от главните особености на неговия иконописен и монументален стил, показал своите характерни черти още при пловдивските и копривщенските му икони от края на 1830-те години и при първия му стенописен ансамбъл, Бачковските стенописи от 1839-1841 година. Всички по-късни произведения на художника – икони и стенописи – в по-малка или по-голяма степен представят неговото предпочитание към орнамента, но и пътя му към усъвършенстване техниката на композиране и изпълнение на орнаментите – овладяването на голямо професионално майсторство, позволяващо му да изпълнява свободно във фрескова техника, без никакви предварителни рисунки и шаблони, дори най-сложните декоративно-орнаментални композиции с такова съвършенство в стилизацията на формите, каквото не ще открием при никой от другите български възрожденски художници, дори и при най-големите майстори на орнамента от Самоковската художествена школа, каквито са брат му Димитър Зограф, и Иван Николов. Но и тук, както при останалите художествени жанрове, ние сме лишени от възможността да се запознаем с първите стъпки на Захарий по пътя на това художествено майсторство. Както при неговите портрети и икони от края на 1830-те години, така и при стенописите му от 1840-те години, ние се сблъскваме с напълно завършени художествени произведения, в които стилизираните форми и живописната техника вече са напълно установени – нека все пак не забравяме, че тези майсторски произведения на художника се предшества от над десетгодишна подготовка, когато той работи съвместно с брат си, без да оставя подписани творби. И въпреки това тъй ранно негово съвършенство в орнаментиката, по-нататъшното му развитие в тази област през следващото едно и половина десетилетие не се прекъсва и не стагнира в стереотипни и схематични изображения, както понякога при монументалните му художествени образи – репертоарът от

мотиви и форми в неговите орнаменти расте неспирно, паралелно с увеличаването на лекотата и свободата при изписването им. Напредък има и в изравняването на пропорциите и баланса в декоративните композиции и орнаменталните фризове, както и в уеднаквяването на изобразителните средства и на колорита. Това ще забележим чак до стенописите в съборната църква във Великата Лавра, където в огромното по богатство на мотивите разнообразие на орнамента постоянно ни изненадват нови и досега непознати комбинации на стилизирани форми и съчетания на багри.

Велика Лавра на свети Атанасий
Нартекс в съборната църква





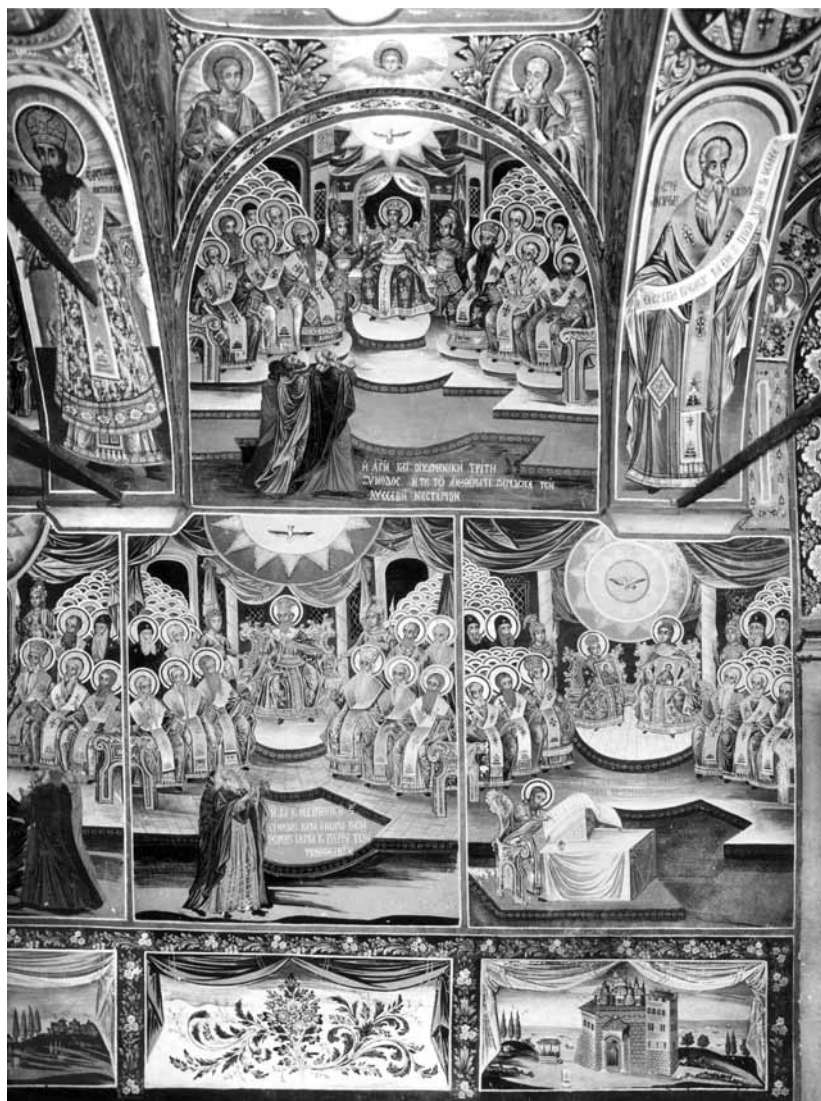
Притча за богатия и бедния Лазар



Притча за талантите



Притча за добрия самарянин



Вселенски събори
Църковни учители



Захарий Зограф, Стенописи в съборната църква на Великата Лавра



Захарий Зограф, Декоративни пана
 Стенописи в нартиката на съборната църква във Великата Лавра
 ▲ ►

Изходните мотиви при орнаментите в стенописните ансамбли на Захарий Зограф в повечето случаи остават същите, както и при най-ранните му произведения – това са класическите палмети и акантови листа, основа в орнаментиката на всички самоковски възрожденски художници, чиито форми на стилизация са установени още в 1820-те и 1830-те години: те съставят сис-

тема от спирално извити и свързани помежду си акантови листа („перя“), изпълнени с неутрален сив цвят върху неоцветената бяла варова мазилка, явяващи се често и свързани в самостоятелна поредица подобно на фриз, а така също и палметният двуцветен черно-охров фриз, обрамчващ фигуралните композиции и изпълващ често вместо акантовия фриз холкелите на помещенията. В стилизацията се усещат влиянията на западно-европейския Барок и на Ампира, макар и интегрирани напълно в декоративната композиция. Тези влияния ще срещнем най-вече по рамките, сред които се извиват фризовете, а така също в извивките на стилизираните акантови листа, които напомнят барокови волути. Не по-малко осъвременени в класическия орнамент са срещашите се често в декоративните композиции на самоковските художници вази с еkleктични форми, каквито намираме по фреските в горния регистър на самоковската джамия – а и при джамията в Тирана. Захарий Зограф явно вижда в тези вази чужд елемент, нарушаващ единството на художествения му образ, което единство той се стреми да съхрани с всички стоящи на негово разположение изобразителни средства. Още при своите последни стенописни ансамбли, предшестващи стенописите във Великата Лавра, той постепенно се отказва от тези вази и ги заменя с китки и букети в техния естествен и неподправен вид, обсипали фона на стенописите му.



Една особено популярна сред светогорските монаси легенда разказва, че Богородица се явила пред св. Атанасий и му дарила кът от своята райска градина. И този кът бил Атон, градината на Богородица, където е единственото място на този свят, в което може да се предусети райското блаженство. Захарий възприема тази легенда за лайтмотив на своя стенописен ансамбъл, като го изгражда изцяло върху него и по такъв начин прави следващата стъпка в осмислянето на орнамента и свързването му с тематиката на цялостния стенописен ансамбъл.



Цветя от Райската градина
 Детайл от композицията на Страшния съд

Богородица гарява на свети Атанасий кът от своята градина
 Детайл от храмовия образ при входа на църквата ▶

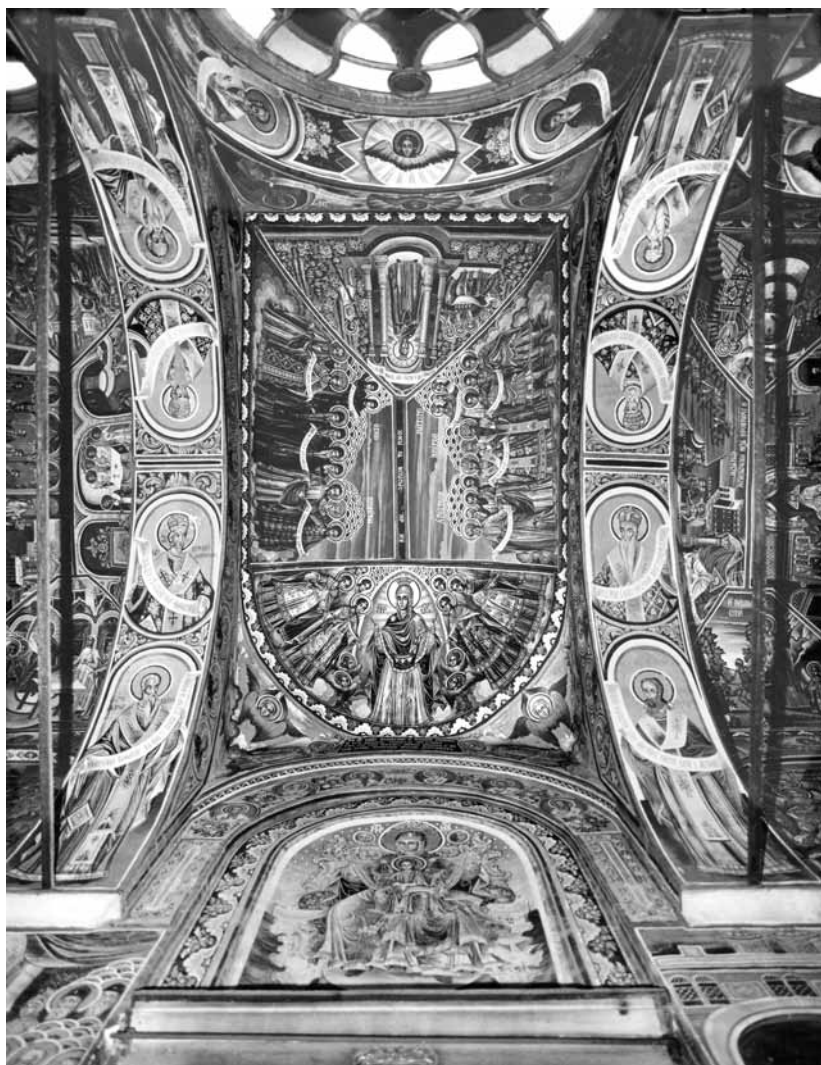
Стенописи от Захарий Зограф
 Нартика на съборната църква във Великата Лавра ▲ ▶





Захарий Зограф, Богородичен химн *О тебе рад, естѣя* (детайл)
Стенопис в нартиката на съборната църква във Великата Лавра

Опирайки се на тази идея, Захарий рисува своите композиции в стенописния си ансамбъл в нартиката на Великата Лавра върху фон, посипан със цветя – безброй натуралистично и илюзионистично изписани пъстри планински цветя, китки, букети, венци и гирлянди. В спираловидни поредици или пръснати свободно и без всякакъв ред те изпълват цялото пространство около изображенията от този и от отвъдния свят, но и пространството между световите. Тях ще видим около отделните изображения, но и в самите изображения, по фасадите на архитектурните кулиси и в интериорите им, по дрехите на участниците в сцените, по литургичните орнати на светителите и по църковните утвари. Толкова много цветя няма да намерим в стенописите на всички останали манастири в Света гора взети заедно. А и сам той, Захарий Зограф, при своите предишни стенописни ансамбли в манастирските църкви никога не е създавал тъй голямо многообразие сред използвания далеч не с такова разточителство растителен орнамент.



Захарий Зограф
 Богородичен химн Θ теβια ραδδεταια, βλαгодатнага (Επι σοῖ χαίρει)
 Стенопис в нартиката на съборната църква във Великата Лавра

По този начин съставеният вече от живи цветя орнамент се налага като формална и семиотична основа на целия стенописен ансамбъл в нартиката на Великата Лавра на свети Атанасий. От украсителен елемент цветята се превръщат в олицетворение на животворното начало във видимия и невидимия свят – символ на Божествената Сила, на Божия Дух, Който изпълва цялата вселена и разкрива присъствието на Бога в нея. Докато обаче растителният орнамент, съставен от живи цветя, се представя при изображенията от *този* свят в рамки, ограничаващи ги от *другия* свят, в изображенията на *отвъдния* свят пищно разцъфналите цветя преизпълват цялото пространство и се явяват като най-съществената част на това пространство.

Захарий Зограф, Праотците в рая
Детайл от композицията Страшният съд





Захарий Зограф, Богородица в рая
Детайл от композицията Страшният съд

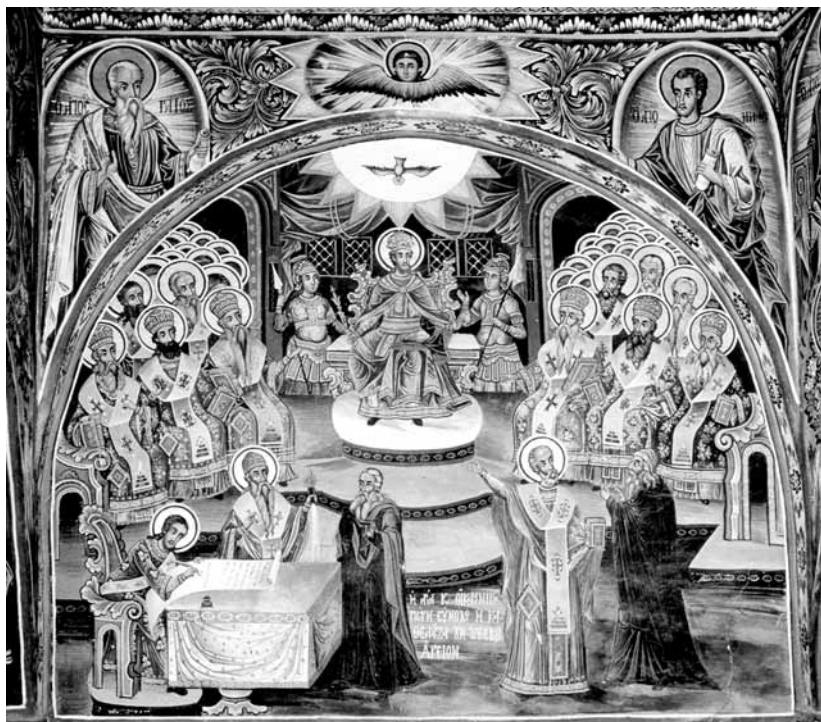


Захарий Зограф

Пред райската порта

Стенопис в нартекса на съборната църква във Великата Лавра

Знаменателно е отношението на Захарий Зограф тук, в Света гора, към този най-ярък изразител на красотата в природата, съчетаващ в себе си еманацията на радостта, копнежа и любовта и изявил се с такава пълнота и сила тъкмо в неговата последна творба, в неговата лебедова песен, в която той събира най-ценното от своя дългогодишен опит, за да го поднесе на бъдните поколения подобно на букет свежи и пъстри цветя от своята родна Рила-планина.



Захарий Зограф
Първи вселенски събор
Стенопис в нартекса на съборната църква във Великата Лавра



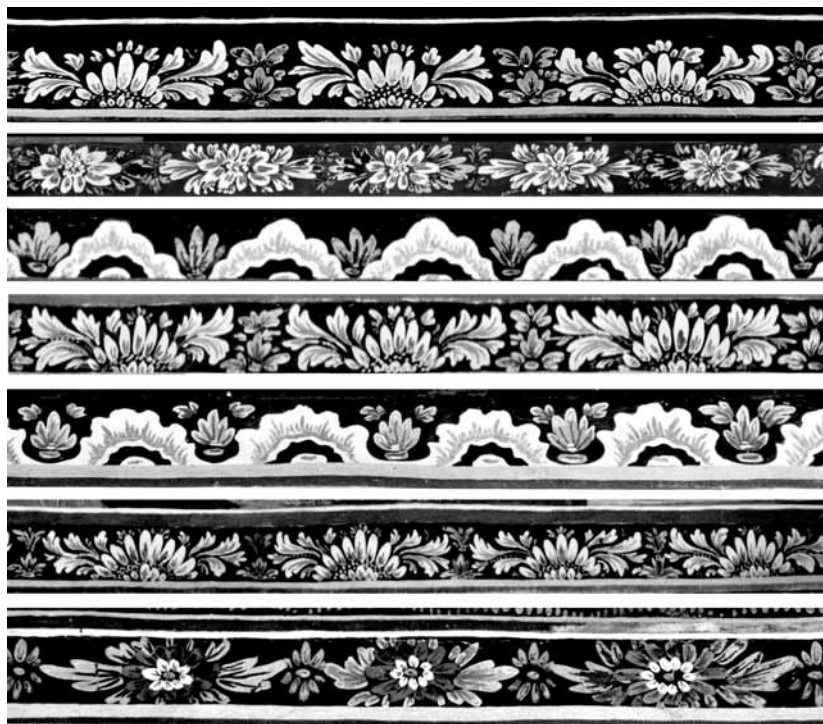
Захарий Зограф

Св. Кирил Александрийски и Св. Атанасий Александрийски
Стенописи в нартекса на съборната църква във Великата Лавра

Самоковските художници рисуват своите орнаменти върху неоцветената варова мазилка, използвайки контраста от неутралносивата гама на стилизираните палмети и акантови листа спрямо ярките и звучни тонове на пъстрите цветя, открояващи се силно върху бялата основа³⁸. Захарий Зограф пръв започва да оцветява фона – отначало, в Троянския манастир, все още предпазливо, в светложълта охра, а малко по-късно, в Преображенския манастир, все по-свободно и по-често, прилагайки даже и още по-интензивни и наситени цветове, като пембяния, докато орнаментите рисува с бял цвят върху тъмната основа. Сам изненадан от неочаквания ефект, художникът използва това свое ново откритие най-широко в последния си стенописен ансамбъл, като за основа си служи вече освен с охрата в няколко различни

по наситеност степени, също и с употребявания дотогава само веднъж при троянските стенописи ултрамарин, както и за първи път тук дори черно-кафявия цвят, върху който рисува силно стилизирани бели, а понякога даже и сини дъбови листа и маслинени клончета (композициите върху страничните стени на подпорните арки в южния дял на нартекса). По такъв начин Захарий Зограф засилва условното и нереалното в орнамента си – неговото абсолютизиране и абстрактизиране, паралелно със стилизацията във фигуралните композиции и отделните изображения, но явяващо се в пълен контраст спрямо натуралистично изпълнените цветя.

Захарий Зограф, Орнаментални фризове
Стенописи в нартекса на съборната църква във Великата Лавра





Троянски манастир, съборната църква, западна фасада
Стенописи от Захарий Зограф и Костю Вальов

Така интегриран във фигуралните композиции, орнаментът се превръща при последния стенописен ансамбъл на Захарий Зограф в равноправен и пълноценен елемент на художествената композиция. Подчинената роля, каквато той изпълнява дотогава в стенописните ансамбли на художника, изчерпваща се с функциите на рамка за фигуралните композиции и за запълване на празните ъгли, тук вече достига пълна самостоятелност. Еманципирането на орнаментата, започнало при стенописите в михраба на самоковската джамия и върху фасадата на църквата в Троянския манастир, тук вече е приключило окончателно и той се е превърнал в напълно обособено художествено произведение, изпълняващо подобно на фигуралните композиции собствена главна роля в стенописния ансамбъл, също както през епохата на иконоборството, но и в ислямското изкуство, чието влияние върху поствизантийската църковна живопис не може и не трябва да се пренебрегва. От исляма и Самоковската школа получава образците и импулсите за орна-

ментите си, за да ги развие в свой собствен и ненаподобен стил при украсата на самоковската Байраклъ джамия. Със Захарий Зограф това развитие приключва – орнаментът е достигнал вече своето пълно съвършенство, съпроводено от лекота, непринуденост и прецизност в стилизацията на линията и на растителните мотиви, както и хармония в разпределението на пространството и в цветовата композиция. Такова съвършенство в орнамента няма да постигне вече никой друг от българските възрожденски художници, между чиито творби напразно бихме търсили някакви следи от орнаменталното майсторство на Захарий Зограф.

Захарий Зограф, Декоративни пана
Стенописи в нартекса на съборната църква във Великата Лавра





Захарий Зограф, Декоративно пано
Източна стена на нартексата

Еманципацията на орнамента в самостоятелна декоративно-орнаментална композиция и в обособен художествен образ се изяснява най-силно при декоративните пана върху страничните стени на навеса между църквата и фонтана и особено при най-долния регистър от стенописите на източната стена на нартекса, но също така и при западната аркада и композициите върху страничните стени на подпорните арки. При последните орнаментът все още не играе главната роля, която тук е разделена между него и медальонните фризове или отделните изображения на ангели и серафими върху западната аркада, използвани вече като орнаментални мотиви със същите декоративни функции и съответно силно стилизирани и лишени от всякакви индивидуални черти. При композициите върху страничните стени на под-

порните арки, колкото повече се доближаваме към централното изображение в купола, толкова повече се засилва значението на орнамента, преливайки се при композицията „Символът на вярата“ в основа на всички изображения там и подчинявайки композиционно медальонните фризове, които се загубват сред пищното богатство на неговите форми и багри.

Декоративните пана при навеса са изградени като самостоятелни композиции със стилизирани акантови листа, заобикалящи разцъфнал кръст – един символ, зает от иконографския репертоар на раннохристиянското изкуство и служещ едновременно като символ на Христовата жертва и на спасението, но и като главен атрибут на рая, така нареченото „Дърво на живота“, явяващо се едва ли не и във всички нехристиянски митологии. С едно съвършенство на орнамента, присъщо по-скоро на иконоборческото и ислямското изкуство, отколкото на източноправославната църковна живопис, реалните мотиви – кръстът и лис-



Захарий Зограф, Декоративни пана
Навес пред главния вход за нартекса на съборната църква



Захарий Зограф, Символ на вярата, детайли

тата на растенията – тук се превръщат в една абстракция, като загубват своите идейно-дидактични функции и ги заменят с образно-декоративни, без при това ни най-малко да се принизи значението им всред целия стенописен ансамбъл, тук дори подчертано от видното място, което им е отредено. Тези декоративни композиции са изградени върху същия принцип на симетрия, както фигуралните композиции. Но и тук, както при всички декоративни произведения на художника, двете симетрични половини никога не са адекватни, изпълнени по шаблон, а съвсем свободно уравновесени с такава лекота на контура, каквато художникът при предишните си стенописни ансамбли още не притежава в тази висока степен. Макар и мотивите да са едни и същи, не се повтаря нито една композиция, както и никой от нейните елементи, предадени в най-голямо разнообразие на формите, линиите и цветовите съчетания. Широките листа на аканта се редуват с нежни, едва покарали листенца и с тънки голи клончета, стъбла на трева, цветя и китки. Единството с орнамента в рамките и в сводовете на арките е свършено;

изображенията са изпълнени със същото ритмично движение – успокояващо и в същото време пленяващо погледа, водещо и насочващо го по-нататък, в последованието на поредицата.

При тези декоративни композиции, както и при рамките в цикъла „Символ на вярата“, Захарий Зограф огъва акантовите листа във волути, като с това прави явно концесия на съвременната мода „а ла франга“, вече обхванала и Югозточна Европа. Тези волути ние виждаме на иконите и стенописите на светогорските художници още в последните десетилетия на XVIII век, когато и Христо Димитров ги донася в Самоков, за да станат неразривна част от образния език на Самоковската школа.

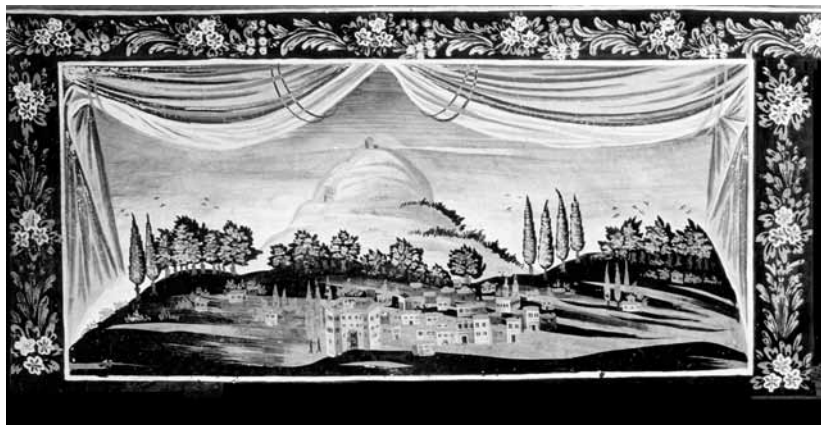
Ако и за декоративните пана в долния регистър от стенописите на източната стена на нартекса в съборната църква на Великата Лавра да не е определено тъй изтъкнато място, както на па-

Захарий Зограф, Втори Вселенски събор, детайл



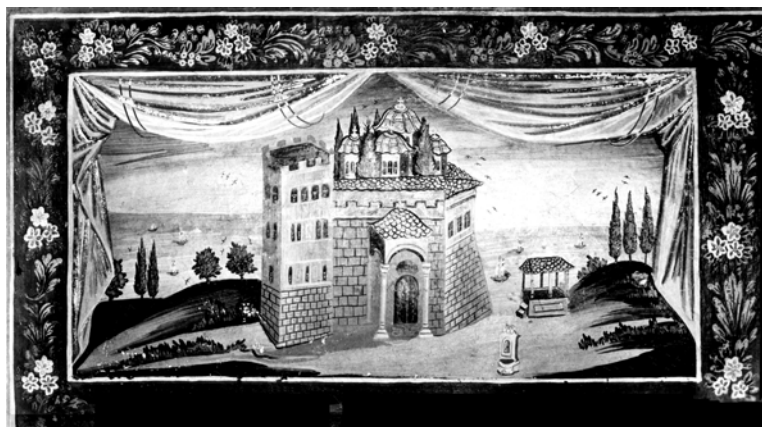
ната върху фасадата на навеса при входа, Захарий Зограф все пак съумява да ги изяви и отдели от другите фигурални композиции, запазвайки при това тяхната самостоятелност и обособеност като отделни художествени образи. Той използва за тези свои декоративно-орнаментални композиции също такива рамки, каквито обграждат някои от главните фигурални композиции в стенописния ансамбъл, като двете композиции от страни на главния портал – „Деисис“ и „Срещата на свети Атанасий с Богородица на Света гора“. Художникът дава на цялата поредица от декоративни пана дори циклична форма, установявайки по такъв начин сам равноправието им между останалите циклични произведения. И най-сетне – но не на последно място – той отделя при композирането и изпълнението на тези декоративни пана същото внимание, както и при останалите фигурални композиции, изписвайки техните изображения с не по-малка прецизност, отколкото останалите си художествени образи. Поредицата от декоративно-орнаментални пана от долния регистър на стенописите върху източната стена е съставена от същите стилизирани акантови листа и растителни мотиви, заградени в симетрични и отлично балансирани композиции, както при паната, нарисувани

Захарий Зограф, Декоративен пейзаж с изображение на манастира Нартика в съборната църква на Великата Лавра



върху външните стени на навеса, но без кръстове – в северната част от нартекса те са изпълнени върху бледожълт фон, а в южната част са обрамчени освен от общите за целия цикъл орнаментални рамки, но още и от твърде живописни завеси, привързани с дълги ширити, които завършват с пискюли. Между тези декоративни пана се отделят два пейзажа, изписани в същите рамки със завеси, но разнообразяващи с композициите си поредицата от стилизирани растителни мотиви. Това са два силно стилизирани общи изгледа на манастира Велика Лавра на свети Атанасий, представен един път откъм морето и още веднъж – откъм планината. Независимо от това, че художникът има да изобрази конкретни, а не идеални пейзажи, неговите живописни средства са същите, както при изобразяването на ландшафтите и архитектурните кулиси в останалите фигурални композиции: начинът на стилизация на формите, обобщението им, както и използването на еднакъв репертоар от мотиви не се отличават по нищо от тях. Единствен колоритът тук вече не е условният, познат ни от сцените, представящи „Апокалипсиса“ – вместо зелен лазур за терена и индиго за морето и небето, тук са използвани зелена охра и небесносиня, открояваща се великолепно зад тъмноохровата завеса.

Захарий Зограф, Декоративен пейзаж с изображение на манастира
Нартика в съборната църква на Великата Лавра



Прототипа на тези два пейзажа ще открием в акварелите на Захарий Зограф от края на тридесетте и началото на четиридесетте години, както и в изпълнената по същото време декоративна композиция в михраба на самоковската Байраклъ джамия и в стенописите на „Стаите Багдатлии“ от Конака на Пашаницата в Самоков от 1846 година³⁹, съхранени единствено в няколко негови скици и в копията им от съвременния на художника самоковски любител-живописец Христо Йовевич в бележника на същия и изпълнени по-късно върху стените на Марчината къща в Самоков. При изобразената в михраба джамия, която изглежда е трябвало да представлява ислямската светиня в Мека, Захарий Зограф си служи със същите изобразителни средства, впоследствие прилагани многократно от него – мотиви, стилизация, композиционно изграждане и колорит. Както показват обаче акварелите, скиците и копията от композициите в Конака на Пашаницата, тези изобразителни средства и главно репертоарът на мотивите са подложени на постоянно развитие, докато стигнат при стенописите му във Великата Лавра до най-голямо многообразие, проявило се в множеството архитектурни пейзажи във фигуралните композиции – при сцените от „Страшния съд“, „Апокалипсиса“ и най-вече при „Цикъла на притчите“.

Захарий Зограф, Апокалипсис, XI глава (детайл)
Нартекс в съборната църква на Великата Лавра





Самоков, Байраклъ джамия
Стенопис в михраба (детайл)



Коприџица
Лютовата къща
(1854)

Първообразите на постройките във всички тези пейзажи, както и в архитектурните кулиси от задния план на повечето от фигуралните композиции в стенописите на Захарий Зограф във Великата Лавра, но и в декоративната композиция в михраба на самоковската джамия, ние откриваме още в някои от иконите, които той рисува през 30-те години⁴⁰, а и при неговите фрески от 40-те години на XIX век. Въпросът за произхода и за образците на тези архитектурни кулиси засега остава обаче открит за историка на изкуството. Наистина, сред тъй живописните фасади с техните кобилични фронтони и многобройни орнаментални пана и фризове между прозорците и еркерите им ние срещаме някои твърде близки до познатите на нас пловдивски, копривщенски и самоковски къщи. Странното е, че всички тези

къщи са по-късни от точно датирани в 1830-те години копривщенски и пловдивски икони на художника, както и от неговите също така точно датирани стенописи. А както е известно, кобиличните фронтони се появяват в българските възрожденски къщи едва в края на 40-те години на XIX век⁴¹. Така че все още остава неизяснено до каква степен произведенията на Захарий Зограф още от ранния му Пловдивски период са влияели върху вкуса на неговите съвременници от Копривщица, Пловдив и Самоков при орнаменталната украса, та чак до архитектурните форми на къщите им. Този въпрос е свързан с цяла поредица от неразрешени въпроси, които излизат вън от рамките на това изследване и са тема за отделно изследване.

Пловдив, Къщата на Кулюмджиев (1847)





Захарий Зограф

Притча за разумните и неразумните девизи, детайл
Нартика на съборната църква във Великата Лавра

Ясно е обаче, че при изписаните фронтони, арки и холкели на българските градски къщи от средата на XIX век не се касае до специфично българско автохтонно явление, както някои наши историци на изкуството твърдят и искаха да наложат това свое убеждение на българската общественост. За да коригират своите представи не беше необходимо те да пътуват по далечни страни, а да надникнат в съседните на нашата родина земи и да разгледат внимателно развитието на модните течения в тяхната градска архитектура от XIX век. И тъкмо тук Захарий Зограф показва колко добре е бил информиран за тези модни течения, за да ги отрази пръв в българското изобразително изкуство. Така ние срещаме типичния за „Българския барок“ кобиличен фронтон още в архитектурния пейзаж в михраба на самоковската джамия. Ние не знаем кога Захарий е пътувал „в странство“ – известна е само една негова бележка от 1843 година за похарчени 825 гроша „по Света гора и Стамбол“⁴². Няма съмнение обаче, че той и преди това е пътувал във от родината си, имайки възможност да се запознае с модните течения в изкуството на съседните земи и да ги усвои⁴³.

При пейзажите на Захарий Зограф в неговия стенописен ансамбъл в съборната църква на Великата Лавра, както и при предшестващите ги, ние отново можем да забележим как още един художествен жанр постепенно придобива в българското изкуство на XIX век своята самостоятелност, как се обособява в главен художествен образ, който не е подчинен никому, освен на общата концепция на стенописния ансамбъл. Заедно с портрета и жанровата композиция, на които родоначалник в новата българска светска живопис пак е Захарий Зограф, също и пейзажът се явява още при първите си прояви в своя завършен вид, в една цялостна концепция, отговаряща на схващанията на художника за художествения образ – не отражение, а пресъздаване на реалната действителност. И тук нямаме пред нас плахи и наивни опити, първи стъпки в неизвестен и непознат терен, а зрели и съвършени произведения на изкуството, преодолели механичното копиране на природата и постигнали обобщения в синтетичния художествен образ, каквито западноевропейското изкуство ще започне да търси половин век по-късно в творчеството на експресионистите.

* * *

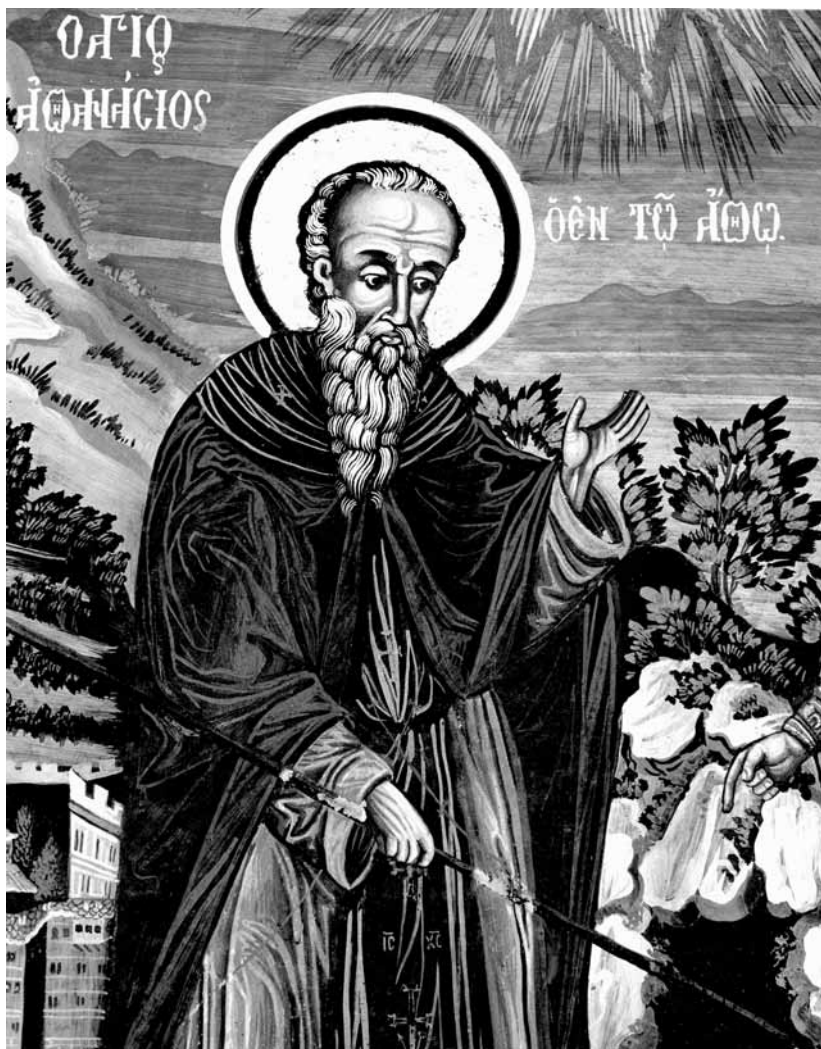
Захарий Зограф

Райски пейзаж

Детайл от композицията „Страшният съд“

Стенопис в нартекса на съборната църква във Великата Лавра





Захарий Зограф

Свети Атанасий

Детайл от храмовия образ отляво на входа за църквата

Нартика на съборната църква във Великата Лавра

Както колоритните търсения на Захарий Зограф, така и откритията му в областта на композицията, орнаментиката, а и изобщо по отношение на синтетичния художествен образ, намерили изява в неговия стенописен ансамбъл във Великата Лавра на свети Атанасий, остават изолирани всред цялото светогорско и българско изобразително изкуство на XIX век – неразбрани и неоценени от съвременниците и даже непознати за останалите български художници, които през втората половина на XIX век ще се въодушевяват от други идеали. Тези открития на Захарий Зограф изпреварват с много десетилетия и развитието на европейското изкуство, което едва в творбите на експресионистите от началото на XX век ще се вдъхнови от същите естетически принципи.

Особено характерен пример за неразбирането и отрицателното отношение на съвременниците на Захарий Зограф към неговите стенописи във Великата Лавра на свети Атанасий ни дава краткият, но ясен и изразителен коментар на известния руски богослов и познавач на източноправославното църковно изкуство архимандрит Порфирий Успенски, оставил едно от най-обширните изследвания за светогорските манастири през XIX век: „*Кисть его оскорбляетъ зрѣніе и вкусъ эстетическій*“⁴⁴.

От това тъй отрицателно отношение на руския историк на църковното изкуство от XIX век към стенописите на Захарий Зограф във Великата Лавра не се отличават особено много заключенията и на съвременните български изследователи, имали възможност да се запознаят на място с този паметник. Така дори за изпълнения с голямо уважение и дълбок респект към цялото творчество на Захарий Зограф професор Васил Захариев изобразението на свети Атанасий в композицията вляво от главния вход – един от най-забележителните синтетични образи на художника, в който той успява да съчетае по безпремерен начин стилизацията на условното изображение с експресивността на иконата – не е нищо повече от „*шаблонно изображение*“⁴⁵. А професор Асен Василиев, опирайки се при анализите си на тези стенописи повече на своите пълни с перспективни съкращения и изкривявания снимки, отколкото на вече избледнелите си спо-

мени от преди четиридесет години, продължава до последния си труд да се възмущава от „нереалните“ пропорции при стенописите на Захарий Зограф, виждайки в „прекалено бързото изпълнение основната причина Захарий Зограф да не покаже необходимата вискателност на строг рисуващ и познавач на атомния [?!] строеж“⁴⁶.

Тези три мнения, основаващи се върху художествената естетика на академичния натурализъм, при всичката си крайност и несправедливост показват съвсем точно до каква степен са несъвместими идеалите и художествената концепция на Захарий Зограф с идеалите и художествената концепция на академичния натурализъм от XIX и XX век. Творчеството на Захарий Зограф и особено неговият шедьовър, стенописите във Великата Лавра, не се явява като мост от идеалистическия експресионизъм на средновековното изкуство нито към обективизма, нито към

Захарий Зограф

Притча за разумните и неразумните девици

Нартика на съборната църква във Великата Лавра





Захарий Зограф
Апокалипсис, глава V

Нартика на съборната църква във Великата Лавра

идеалистическия академически натурализъм на XIX век. В този смисъл няма нищо по-погрешно от това да се анализират творбите на художника от гледната точка на академичната естетика, т.е. художествената им стойност да се поставя в зависимост от степента, в която на живописеца „се е удало“ да отрази или да наподобя природата. Но Захарий Зограф никога и ни най-малко не си е поставял в този си стенописен ансамбъл такава задача, противоречаща напълно и на разбиранията му за художествения образ, и на целите, които е преследвал. А и действителността, която той се стреми да отрази – или по-точно *да пресъздаде* – няма нищо общо със заобикалящата го действителност. Нещо повече, художникът прилага всички средства, с които разполага – колорит, линейна стилизация, композиционно изграждане – за да разграничи своите образи, *своята действителност*, от заобикалящата го *сетивна действителност*. Тези свои образи той поставя под действието на други закони – извън

реалното време и извън реалното пространство. Наистина, за изобразяването на такива абстрактни понятия Захарий Зограф си служи с познати форми, но и тези познати форми са до такава степен модифицирани и трансформирани, че се превръщат в символи – каквито са дори и неговите ктиторски портрети.

Захарий Зограф

Портрет на чорбаджи Теодор Дуган и жена му

Стенопис в съборната църква на Рилския манастир



В българското изкуствознание е възприето схващането, че Захарий Зограф е основател на новата българска живопис – пръв неин представител в портретния и пейзажния жанр, осъществил еманципацията и на двата в светското изкуство, отърсило се от зависимостта на средновековните догми и отговарящо вече на потребностите на българския гражданин от XIX век. Без ни най-малко да принизят значението му на необикновено голям портретист и създател на едни от най-забележителните пейзажи и жанрови декоративни композиции в българското изкуство обаче, фреските на Захарий Зограф във Великата Лавра го представят пред нас в по-различен аспект – като гениален завършител на една от най-блестящите епохи на изкуството в българските земи, средновековната епоха.

С последното си монументално произведение, художникът се връща към идеалите на раннохристиянското изкуство, възникнало като отрицание на античния илюзионизъм и целящо да изобрази неизобразимото, свръхсетивното, да възприеме за свой обект материализацията на морални принципи и абстрактни понятия. Този идеал на раннохристиянското изкуство се превръща в идеал на цялото християнско средновековие с всичките му лутания подобно на махало от крайния спиритуализъм до абсолютния обективизъм. По такъв начин стенописите на Захарий Зограф във Великата Лавра се явяват като последен завършек на средновековната християнска епоха – никое друго произведение в църковната живопис на източното православие не изявява в тъй висока степен принципа за края на една епоха, както този стенописен ансамбъл. Обстоятелството, че той, ансамбълът от стенописи на Захарий Зограф във Великата Лавра, се намира в първия по значение от източноправославните манастири, и то в постройката на другия гениален завършител на средновековната епоха в българската архитектура, Първомайстор Павел от Кримин, е повече от едно просто съвпадение и се явява като резултат на взаимната детерминативна обусловеност между религия и изкуство, останала в сила през цялото християнско средновековие.



Захарий Зограф
Автопортрет
(1852)

Но и наложената от някои изследователи представа за Захарий Зограф като „ренесансова личност, откъснала се от предразсъдъците на средновековието и изразяваща идеите и идеалите на новото време“, не съдържа ни най-малка доза от истината. За да се убедим, че тази представа не е вярна е достатъчно да погледнем неговия последен автопортрет, който той ни е оставил в нартиката на съборната църква във Великата Лавра. В този свой автопортрет Захарий Зограф съумява със същите пестеливи изразни средства, с които постига тъй богатата душевност при останалите забележителни образи от тази сцена, да ни обрисова целия свой вътрешен душевен свят и мислите, които го вълнуват, изправен пред голямата тайна на живота и смъртта – и това не са мислите и чувствата на ренесансовия човек, „освободил се от оковите на средновековните представи“. Тук не е останала и следа от младежката му надменна самоувереност в нарисувания през 1840 година Бачковски автопортрет. Но няма да забележим и тържеството на постигналия благополучие и високо положение в обществото всепризнат майстор, изявени в Троянския автопортрет от 1848 година. Вместо тях ние виждаме за първи път човека Захарий Зограф с всичките му съмнения, колебания и страх – страх пред Великото Неизвестно. Виждаме и едно фаталистично преклонение пред това Велико Неизвестно, основаващо се на съзнанието за изпълнен дълг и дошло в резултат на равносметката, която творецът прави за своя жизнен и творчески път. И заедно с това едно дълбоко осъзнато предчувствие за края му, който ще настъпи след по-малко от година.

* * *

* * *

Само едно и половина десетилетия разделят монументалните стенописни ансамбли на самоковската джамия и на Захарий Зограф във Великата Лавра на свети Атанасий в Света гора – и това едно и половина десетилетие включва изцяло епохата, която ние наричаме Българско възраждане. За многохилядолетната история и култура на нашия народ тези години са само един миг – но звезден миг, в който за последен път той дава израз на своята творческа воля и сила като единно цяло, събрало еманацията на най-ценното от всички предели на своите земи, където в продължение на хилядолетия го е пазил свято с традицията на своя език, своите обичаи и своята вяра – но и на своята любов към красотата. В центъра на тази тъй кратка епоха е новоизграждането и украсата на Рилския манастир, който ще се превърне в символ на това Българско възраждане. Построен със средствата и усилията, но и с майсторството и изкуството на българите от всички земи, в които са живели от много хилядолетия, той ще покаже за последен път на какво е способен този народ – за последен път преди да бъде разделен, разпръснат и прогонен от неговите родни земи, за да се влее в тесните рамки на своята нова държава, в която ще има възможност – сигурно за последен път! – в продължение на седем десетилетия да събере малкото, което му е останало, и с него да живее и твори.

В следващите две десетилетия на българския народ ще се удаде – също за последен път след много векове на разделение – да се сплоти отново около своята родна Христова църква в името на традицията на своя език и своята вяра, която е устоявал почти две хилядолетия. Но и това обединение няма да трае повече от един миг – и на българската екзархия ще бъде отсъдено да свързва българския народ като негова църква само няколко години след новосъздаването ѝ. От нея ще бъдат насилствено изтръгнати една след друга повечето области, населени с българи, изповядващи вярата на своите деди и прадеди от най-древните времена – от самото начало на християнството, донесено в земите им от Христовите апостоли много векове преди то да проникне и в Западна Европа.

Културата на новата българска държава не може да се счита за продължител на културата от епохата на Българското възраждане, както вярват и твърдят повечето изследователи. На тази нова българска култура липсват основните предпоставки, за да може да се смята наследник на миналата култура: тя не се опира нито на нейните традиции, нито на нейните идеали. И докато живописата, архитектурата и приложните изкуства от епохата на Българското възраждане изхождат изцяло от най-добрите местни традиции, предавани в продължение на стотици поколения и стигащи назад до първите зачатъци на култура в най-далечното минало на българските земи, новата българска култура скъсва решително с тези традиции и с наподобяването на образците от съвременното изкуство на Западна Европа и Русия прави завоя, който няма да я приобщи към останалия „цивилизован“ свят, но ще я изтръгне завинаги от нейните корени.

Новата българска култура няма нищо общо и с идеалите на Българското възраждане, в чиито основи е залегнала идеята за общобългарския език и за общобългарската църква, сплотяващи всички българи. Но още преди осъществяването на общобългарската църква – колкото краткотрайно и да се окаже то – сред българската общественост се издига нов лозунг: „свободата не ще екзарх, а иска Караджата“. Само едно десетилетие след издигането на този лозунг голяма част от българския народ ще загуби завинаги не само своя екзарх, но и своята свобода, заедно със съзнанието си, че е част от един народ, изповядващ една вяра и говорещ един език. А и езикът, който ще възприеме новото българско общество, вместо да го сплоти, ще го раздели окончателно – измислянето и налагането на т. нар. „македонски“ език, осъществено вече в средата на следващото – двадесетото – столетие, е само последствие от политиката, водена от обществеността на новата българска държава и нейните политици, улеснени и подпомогнати от политиката на Коминтерна, която от своя страна ще продължи да следва великоруската политика от предишната епоха, преминала без особени изменения и в политиката на Русия в новото – третото – хилядолетие.

Берлин, 25 IV 1982 / 8 VII 2005

БЕЛЕЖКИ

¹ В тази студия, също както и в останалите части на този сборник, е възприето названието на паметника, Байраклъ джамия (Bayraklı camii), така както то се предава във всички официални документи във връзка с неговата реставрация – макар и единственото нещо, което знаем с положителност за този паметник е, че той не е носил това название. По какъв начин то се появява около началото на 1950-те години, когато самоковската община откупва джамията от малобройната по това време ислямска верска община, вече не може да се установи, във всеки случай такова име не познава авторът на историята на Самоков, Христо Семерджиев (САМОВЪ и ОКОЛНОСТТА МУ. Приносъ къмъ миналото имъ отъ турското завоевание до Освобождението, София, 1913, фототипно издание, София, 1986, с. 115), който назовава поименно джамиите в града: Ески (Старата) джамия в Горната чаршия, Шарената или Ени (Новата) джамия, Джамията на пашата при моста на Искъра и Кешек джамия; останалите 8 джамии според Семерджиев били месчиди (малки молитвени домове). Евлия Челеби (ПЪТЕПИС, София: Издателство на Отечествения фронт, 1972, с. 31), чийто труд Семерджиев не познава, изброява също 12 молитвени места, от които 4 джамии: джамията Хунгяр (Hüngür?) в чаршията Малик, джамията на Маркоч бей или Новата джамия, също в чаршията, джамията Шейх ефенди и джамията Юнус войвода. За първата той отбелязва, че има „превъзходно изработено и украсено минаре, от външните балкони на което може да се обгърне светът“. По всичко изглежда, че т. нар. Байраклъ джамия може да се идентифицира именно с нея – украсата на минарето е била варосана при последното нейно измазване преди реставрацията и по време на реставрацията беше възстановена. Твърде възможно е тази джамия да се е наричала в последно време Ески джамия, което име споменава и Семерджиев, като я локализира в Горната чаршия – отговаряща и сега на търговския квартал в града с пазара. Тя се намира и на най-високото място в центъра на града. Така че названието Байраклъ джамия тя явно по-рано никога не е носила – а още по-малко и названието „джамията в Йокуша“, дадено ѝ от А. Рошковска (вж. по-долу, бел. 3): йокуш (yokuş) означава „стръмнина“, „рид“ и така се е наричало по турски език възвишението източно от града, използвано и до сега като увеселителен парк, а названието „Рида“ (самок. „Ридџ“) то получава след освобождението; на това място никога не е имало джамия.

Във връзка с местоположението на джамията и нейната история се цитира често „народно предание“, според което, след като самоковци оказали героична съпротива по време на османското нашествие (и то начело с българския цар Иван Шишман, на чието име е наречен един от близките върхове в предпланините на Рила!), турците заклали самоковския владика, сринали всички църкви в града и на тяхно място построили джамии. Това „народно предание“, което не е по-старо от век и половина, се предава, доколкото ми е известно, за първи път от Хр. Семерджиев, пос. съч. с. 9, но се преповтаря често до наши дни (вж. по-долу, бел. 27), заедно с твърдението, че на мястото на тази джамия не са правени разкопки и било твърде вероятно да се открият останки от църква. И това не отговаря на истината – при реставрационните работи се направиха няколко сондажа в непосредствена близост на основите, но те не показваха

наличието на никакъв културен слой. Бяха открити останките от едно турско погребени – по всяка вероятност идентично със споменатия от Хр. Семерджиев гроб на Ахмед Али, починал в 1050 (1640/41) година. Гробът беше възстановен като част от проектирания от ръководителя на възстановителните работи арх. Н. Мушанов лапидариум в двора на джамията. Само няколко дни по-късно самоковци начупиха всички плочи и по този начин унищожиха лапидариума. Още малко по-късно беше подпалена и изгоря напълно току-що реставрираната синагога заедно с нейния художествено изработен резбарски таван – най-голямото и най-забележително произведение на българските резбари от Самоковската школа.

В действителност град Самоков е основан едва през първото или дори по-вероятно второто десетилетие на XVI век за стопанските и административни нужди на османската империя във връзка с железодобива в селищата до рилските северни предпланини, като център за преработката на рудата и транспорта на желязото, а през XIX век става и център на санджак. На цялата днешна територия на града между Искъра и Шипочанските възвишения преди това селище не е имало – а по липса на условия за земеделие поради разливането на Искъра по целия терен не е било и възможно да има. Седалище на митрополит, суфраган на Печката патриаршия, с епархия, включваща голям брой рилски села и градовете Дупница и Радомир, Самоков става едва няколко десетилетия по-късно, а първоначалната митрополитска църква не е била построена преди средата на XVIII век, откогато са и първите сведения за християнска църковна община в самия град.

² Вж. моята студия ЕДНО СТРОИТЕЛНО АТЕЛИЕ ОТ ЮГОЗАПАДНАТА ЧАСТ НА БАЛКАНСКИЯ ПОЛУОСТРОВ ПРЕЗ ПЪРВАТА ТРЕТА НА XIX ВЕК в същия сборник, с. 14-17 и бел. 17 на с. 36 и сл.

³ Някои въпроси за авторството на стенописите на Байракли джамия (Изкуство, XVI/1966, бр. 7), с. 28-30. Вж. също и другите нейни публикации: ОРНАМЕНТАЛНАТА СТЕНОПИС НА САМОКОВСКИТЕ МАЙСТОРИ ПРЕЗ XIX ВЕК, кандидатска дисертация, София, 1968; СТЕНОПИСНАТА ОРНАМЕНТИКА, създадена от зографите на САМОКОВСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ШКОЛА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО (БАН, Известия на Института за изкуствознание, XIII/1969, с. 115-144); ВЪЗРОЖДЕНСКА ДЕКОРАТИВНА СТЕНОПИС ОТ САМОКОВСКИ ЗОГРАФИ, София, 1982, с. 39-54; ОРНАМЕНТЪТ В ЦЪРКОВНИЯ СТЕНОПИС ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ (БЪЛГАРСКО ХУДОЖЕСТВЕНО НАСЛЕДСТВО. СТЕНОПИСЕН ОРНАМЕНТ, София: Издателство на БАН, 1985, с. 80-101); СВЕТСКИЯТ ДЕКОРАТИВЕН СТЕНОПИС ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ (нак там, с. 117-158). Тези публикации на А. Рошковска, към които трябва да се прибави и необозрим брой нейни статии във вестници и списания, всевъзможни пътеводители, диплянки и брошури, както и доклади на разни чествувания и конференции, представляват най-красноречив пример за наивно-дилетанския подход, господстващ сред представителите на българското казионно изкуствознание през последните десетилетия на „народната“ власт: въз основа на непроверени факти и данни, без елементарна научна подготовка са правят неверни обобщения, които след това се повтарят безброй пъти, със цел да наложат някоя безсмислена и неоснователна теза, като всичко това се поставя с гръмки и голословни фрази в маркисческа опаковка.

⁴ Някои въпроси за авторството на стенописите на Байракли джамия, с. 30. Там се цитира Асен Василиев, БЪЛГАРСКИ ВЪЗРОЖДЕНСКИ МАЙСТОРИ, София, 1965, с. 475:

Първа неделя що работим джамия-та дни

2 неделя дн (а това място листът е развален и текст липсва)

3 " дн

4 " дн

5 " дн

6 " дн

Що зимам пари от джамията

първи пат 20.00

2 36.00

3 36.00

92.00

При хонорара, който Йовевич получава за „работа в джамията“ се касае явно за грошове – моя бел.

⁵ Пак там. По-късно, в раздела СВЕТСКИЯТ ДЕКОРАТИВЕН СТЕНОПИС ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ (СТЕНОПИСЕН ОРНАМЕНТ. БЪЛГАРСКО ХУДОЖЕСТВЕНО НАСЛЕДСТВО, с. 150), в който се поставят и стенописите от джамията, тя вече не свързва тази украса с името на Захарий Зограф: „ *т запазени документи и въз основа на нейните стилни особености предполагаме, че създател и изпълнител е Христо Йовевич*“. Вж. също: А. Рошковска, БАЙРАКЛИ ДЖАМИЯ САМОКОВ, София: Национален институт за паметниците на културата, Исторически музей – Самоков, 1977.

⁶ Никола Мушанов, САМОКОВСКАТА БАЙРАКЛИ ДЖАМИЯ – ЕДИН ПРЕДСТАВИТЕЛЕН ПАМЕТНИК НА БЪЛГАРСКИЯ БАРОК (АРХИТЕКТУРА, XXII/1965, кн. 7, с. 30-35); същ., DIE EIGENART DER MUSLIMISCHEN KULTUSBAUDENKMÄLER AUS OSMANISCHER ZEIT IN BULGARIEN UND DIE PROBLEMATIK IHRER ERHALTUNG UND RESTAURIERUNG (DIE STAATEN SÜDOSTEUROPAS UND DIE OSMANEN, hrsg. v. Hans Georg Majer, =SÜDOSTEUROPA-JAHREBUCH im Namen der Südosteuropa-Gesellschaft hrsg. v. Walter Althammer, Bd. 19, München, 1989), с. 77-111; същ., DER AUSBAU DER MAHFILGALERIE UND SEINE EINWIRKUNG AUF DIE PLAN- UND RAUMKOMPOSITION DER MOSCHEEN DES 16. BIS 19. JH. AUF DEM BALKAN (SEVENTH INTERNATIONAL CONGRESS OF TURKISH ART, Warszawa, 1990, с. 161-171).

⁷ Творчеството на Иван Николов Иконописец от Самоков, както той сам се подписва, все още не е достатъчно проучено. Повечето от известните сведения за живота и творбите му са събрали Христо Семерджиев, пос. съч., с. 224 и сл. и Асен Василиев, пос. съч., с. 441-445, заедно с преглед на литературата за художника. Договорът за изписване на олтара в съборната църква на Рилския манастир, сключен на 10 май 1841 година от Иван Николов и Костò Вальов с манастирското настоятелство, е публикуван пак там, с. 433.

⁸ За Костò Вальов вж.: Василь Захариевъ, КОСТАДИНЪ ПЕТРОВИЧЪ (КОСТО ВАЛЙОВЪ), в. ЗОРА, бр. 5811, от 1 XI 1938; Хр. Семерджиевъ, пос. съч., с. 66; А. Василиев, пос. съч., с. 433-435. В самоковската джамия и в съборната църква на Рилския манастир той работи под ръководството на Иван Николов, а под ръководството на Захарий Зограф, за чиято най-малка сестра, Суза, е женен, рисува орнаментите при стенописите върху външната стена на камбанарията в Рилския манастир (1844) и в църквите на Троянския (1847-1848) и Преображенския (1849) манастир. Самостоятелно изписва декоративните пана в Ослековата къща в Копривщица и в къщата на Недкович в Пловдив, а така също стенописите в църквите на село Горни Пасарел, Софийско (фрагменти в Народния етнографски музей, София), „Свети Димитър“ в село Ярловци, Пернишко, и „Света Параскева“ в село Кремиковци, Софийско. Умира в 1865 година.

⁹ За Христо Йовевич вж. преди всичко: Александър Божинов, ХРИСТО ЙОВЕВИЧ, художник от САМОКОВСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ШКОЛА (БАН ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА, 1/1956), с. 7-31; Н. Подгоров, Кратка биография на Христо Йовевич, 1960 (машинопис, Архив на Самоковския музей); А. Рошковска, СТЕНОПИСНАТА ОРНАМЕНТИКА, създадена от зографите на САМОКОВСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ШКОЛА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО, с. 133-144; същ., ВЪЗРОЖДЕНСКА ДЕКОРАТИВНА СТЕНОПИС ОТ САМОКОВСКИ ЗОГРАФИ, с. 39-54; същ., СВЕТСКИЯТ ДЕКОРАТИВЕН СТЕНОПИС ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ (БЪЛГАРСКО ХУДОЖЕСТВЕНО НАСЛЕДСТВО. СТЕНОПИСЕН ОРНАМЕНТ, София, 1985), с. 146-151; същ., Някои въпроси за авторството на стенописите на Байракли джамия (ИЗКУСТВО, XVI/1966, бр. 7); същ., СТЕНОПИСНАТА ОРНАМЕНТИКА, създадена от зографите на Самоковската художествена школа през възраждането (Известия на Института за изкуствознание, XIII/1969), с. 119-129; същ., Байракли джамия Самоков, София, 1977; същ., СТЕНОПИСНАТА УКРАСА НА САМОКОВСКИТЕ АРХИТЕКТУРНИ ПАМЕТНИЦИ ОТ ЕПОХАТА НА ВЪЗРАЖДАНЕТО (АРХИТЕКТУРА, XXV/1978, бр. 2), с. 31-33; същ., ВЪЗРОЖДЕНСКА ДЕКОРАТИВНА СТЕНОПИС ОТ САМОКОВСКИ ЗОГРАФИ, София, 1982, с. 26-35.

¹⁰ ВЪЗРОЖДЕНСКА ДЕКОРАТИВНА СТЕНОПИС..., с. 34.

¹¹ Пак там, с. 35.

¹² Някои въпроси за авторството..., с. 30.

¹³ Пак там, с. 31.

¹⁴ Вж. по-горе, бел. 3

¹⁵ Вж. по-горе, бел. 6. За изписването на съборната църква в Преображенския манастир Захарий Зограф получава в 1848 г. сумата 24000 гроша – договорът е публикуван от Васил Захариев, ЗАХАРИЙ ХРИСТОВИЧ ЗОГРАФ. ХУДОЖНИКЪТ ВЪЗРОЖДЕНЕЦ 1810-1853, София, 1957, с. 93-94.

¹⁶ За джамията на Хаджи Едем бей в Тирана вж.: L. Rey/H. Ceka, LA MOSQUÉE DE ETHEM BEY, (ALBANIA, 1935, бр. 5, с. 65-66); Al. Meksi / G. Frashëri, ARKITEKTURA DHE RESTAURIMI I XHAMISË SË NAXHI ETHEM BEUT NË TIRANË (MONUMENTET 14, 1977, с. 125-144); Machiel Kiel, OTTOMAN ARCHITECTURE IN ALBANIA (1385-1912), Istanbul, 1410/1990, с. 251-259.

¹⁷ За Бекяр джамия в Берат вж.: Al. Meksi, RESTAURIMI PËRFORCUES NEI XHAMINË E BEQARËVE NË BERAT (MONUMENTET 18, 1979, с. 93-104); M. Kiel, пос. съч., с. 70-74.

¹⁸ В своята цитирана малко по-горе публикация д-р Кил, като се позовава на изследването на Rüçhan Arik, BATILILAŞMA DÖNEMİ ANADOLU TASVİR SANATI, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, sanat dizisi: 24) Ankara, 1976, твърди (с. 264, бел. 17), че етническият състав на това художествено ателие бил разнороден и включвал също анадолски турци. Сред многобройните примери, с които посоченият автор богато илюстрира своето изследване, не могат да се забележат ни най-малки стилистични паралели за твърде характерната орнаментика при стенописите на ателието, работило в западните части на Балканския полуостров, с образците, посочени от турския изследовател и заети от паметници главно в Истанбул и Анадола – освен при пейзажите, които обаче следват твърде разпространения по цялата западна територия на Османската империя наивен и романтичен стил, типичен също и за съвременните български стенописи и разпространен особено широко от произведенията на Захарий Зограф и неговите епигони.

¹⁹ Вж. напр. украсата на чорбаджийската къща от типа „kullë“ в квартал Партизани в Берат, изпълнена в 1869 година – Emin Riza / Hasan Nallbani, NJË NDEËRTIM I TIPIT KULLË NË BERAT, (Monumentet 10, 1975, с. 127, ил. 18).

²⁰ Това не ни пречи да се замислим върху обстоятелството, че нейният продължителен строеж, започнал в 1794 година и многократно прекъсван, бива завършен в 1823 година – а на нас е известно, че в 1819-1820 година ателието на Първомайстор Павел напуска Света гора и за една-две години то е било напълно в състояние да завърши строежа. Че това не са само предположения, показва внимателното проучване архитектурата на преддверието с колонадата в тази джамия, което ни дава редица опорни точки, за да допуснем, че то е проектирано и изградено от ателието на Първомайстор Павел – по този въпрос вж. моите допълнителни бележки към първата студия в този сборник, с. 14.

²¹ През петте десетилетия след 9 IX 1944 година БАН издаде само едно единствено колективно изследване, и то само на един от големите ансамби на монументалното изкуство на Българското възраждане, Рилския манастир, което при това не отговаря нито на значението на паметника, нито на възможностите на съвременната наука и типография. И в него, освен извършеното от студенти от Софийската политехника заснемане архитектурата на комплекса, всички останали материали са представени на възможното най-ниско любителско ниво. А и издаденият също от Академичното издателство в 2000 година колективен труд на най-високо декорираните с титли български историци на архитектурата и изобразителното изкуство не само, че не отразява никакъв напредък в изследванията, но с представянето на паметника не може дори да се сравнява с албанските публикации от епохата на комунизма.

²² Както е известно и възприето от науката, символ на християнството е кръстът и да се счита за символ планът на една църква, която при това не е и кръстообразна, каквито са по-голямата част от християнските църкви, е безсмислица, която показва доколко българското общество и неговата наука са забравили

ли основните принципи на господстващата в продължение на близо две хилядолетия по нашите земи религия.

²³ Вж. напр. посочените по-горе, в бел. 2 публикации на А. Рошковска.

²⁴ Вж. по-горе, бел. 5.

²⁵ Подробности във връзка с тази публикация вж. в моята студия Нови данни за съборната църква в Зографския манастир, поместена в настоящето издание, с. 33 и 292-295, а самата студия на Н. Мушанов се дава също тук в приложение, с. 289-323.

²⁶ За датировката на преустройството на джамията и за скицата-план срв. моите бележки в поместената в същия том моя студия, Едно строително ателие от югозападната част на Балканския полуостров през първата трета на XIX век, бел. 17 на с. 36.

²⁷ В последното си съчинение, БЪЛГАРСКИТЕ МАЙСТОРИ И ПАМЕТНИЦИТЕ НА ИСЛЯМА У НАС, София: Издателско Ателие Ангю Боянов, 2003, с. 66 сл., същата авторка повтаря твърденията от своите предишни публикации, обогатени и допълнени с нови. Така тя вече твърди, че „за това подновяване [т.е. престрояването на джамията – м.бел.] очевидно са били привлечени най-известните строители в града“ и че „като спомен за създателите на това чисто пространство, богато и елегантно, са трите майсторски подписа, оставени с резец върху мокрия още хастар на мазилката ван Христо, оста“. Кой са тези „най-известни строители в града“ авторката не уточнява и сигурно не знае, че в Самоков, освен Байраклъ джамия, а вероятно и някои от останалите 11 джамии, нестигнали до нас, до средата на XIX век не е построена нито една тухлена сграда, а са строени само паянтови постройки от кирпичи и плет с гредоред; изградените по такъв начин противно на всички закони на статиката сгради създадоха при тяхната консервация големи затруднения на реставраторите – най-характерни примери за такъв полуграмотен строеж са Митрополитската църква и синагогата, при която стените не можеха да носят дървените тавани и трябваше да се заменят с бетонни. Един от най-типичните примери на такива постройки беше и срутилата се от само себе си къща-дюкян на „бележития самоковски зограф“ Христо Йовевич, фотоснимка от която публикува в студията си Ал. Божинов (вж. по-горе, бел. 8), с. 9, обр. 1. За стенописите в джамията авторката пише, че „стенописната украса е била възложена на именития зограф Христо Йовевич, един от най-талантливите декоратори от живописния дял на Самоковската художествена школа и приемник и продължител на делото на Захарий Зограф за извеждането на декоративната стенопис до ниво на нов, съвременен, представителен вид светско изкуство“. А за скицата-план на църква тя вече твърди, че: „редом с този паметен подпис [т.е. графитите с имената Йован, Косто и Христо – м.бел.] те са оставили гравиран по същия начин план на църковна сграда, която вероятно е била друга тяхна задача, и това е било идейното решение на плана ѝ. ова е трябвало да бъде кръстокуполна църква с предверие от трите – северна, западна и жна страни, твърде подобна на Сборната [sic!] манастирска църква на роянския манастир“. Коментирането на това твърдение считам за излишно, но то показва най-ясно професионалното ниво на българската казионна наука от комунистическата, а и посткомунистическата епоха.

²⁸ В своята монография за Захарий Зограф (вж. по-горе, бел. 14), с. 61-80, В. Захариев излага подробно перипетиите във връзка с изписването на рилската църква, като дава и цитатите от писмата на Захарий Зограф до Неофит Рилски, свързани с работата му по нея.

²⁹ Вж. пак там, с. 66. Захарий отбелязва в писмото си до Неофит Рилски: „*тия* [т.е. зографите Иван Николов и Костò Вальов – м.бел.] *на безир ги правят, защото не могат на мокро* [т.е. на мокра стена, фреско – м.бел.], *а на мокро образъ да се направи какъво да го харесатъ* [...] *иска се да е майсторъ чѣловекъ, защо тая метода иска големъ чебуклукъ оу ишхиомата* [т.е. бързина в изобразяването – м.бел.]“

³⁰ Директорът на Градския музей в Самоков, Тодор Вълчев, направи експеримент с едно малко парче от стенопис, покривало графитите с имената, като го постави за месец и половина на течаща вода; за това време багрилата не се измениха и връзката им с подложката не отслабна.

³¹ Пос. съч., с. 13.

³² „Стаите Багдатлии“ Захарий Зограф споменава в писмото си до Неофит Рилски, съхранявано в архива при библиотеката на манастира, инв. № 169.

³³ Вж. по-горе, бел. 9.

³⁴ Пак там, с. 35.

³⁵ Фотографска снимка на къщата на Христо Йовевич, направена в края на 1940-те години, публикува Ал. Божинов, пос. съч., с. 9, обр. 1.

³⁶ Иконата е излагана на повечето изложби на българската икона и е публикувана във всички каталози на тези изложби. Цветна репродукция и бележки за нея вж. при: А. Tschilingirov, IKONEN AUS BULGARISCHEN SAMMLUNGEN, Berlin, 1979, № 20. Вж. също: Елена Попова, ЗОГРАФЪТ ХРИСТО ДИМИТРОВ ОТ САМОВ, София, 1901, с. 98 сл.

³⁷ За Макарий Галатишки и йеромонах Дамаскин вж. бележките в моята монография, Църквата „Свети Герман“ до Преспанското езеро, Берлин, 2001, с. 264-266.

³⁸ Подготвената от мене монография за тези икони остана непубликувана, също както монографията ми за стенописите на Захарий Зограф във Великата Лавра, изготвена по договор с издателство „Български художник“. Моите цветни снимки на тези икони, които направих през 1981 година едновременно с чернобелите, ми бяха отнети от българските „специални“ служби и впоследствие публикувани в един календар, като за тяхен автор беше посочен един от нещатните им сътрудници, публикувал през последните десетилетия и много други мои снимки под своето име.

³⁹ За орнаментиката на Самоковската художествена школа вж.: Борис Колев, Стенописната украса на жилищните и обществени сгради през възрождението в Самоков (Известия на Института за изобразителни изкуства при БАН, 1/1956), с. 119-135; Захари Димитров/Борис Шаров, Стенописни орнаменти от Югозападна България, София, 1964; 3. Димитров, Стенописни орнаменти от архитектурни паметници в поречието на Струма, Места и

МАРИЦА, София, 1970. Вж. също посочените по-горе, в бел. 2 и 6 публикации на Анна Рошковска, както и ЗАХАРИЙ ЗОГРАФ и НЕГОВИЯТ ПРИНОС ЗА УТВЪРЖДАВАНЕ НА ДЕКОРАТИВНИЯ СТЕНОПИС (БЪЛГАРСКО ХУДОЖЕСТВЕНО НАСЛЕДСТВО. СТЕНОПИСЕН ОРНАМЕНТ, София, 1985), с. 102-116.

⁴⁰ Захарий споменава за тези си стенописи в своето писмо до Неофит Рилски от 13 VIII 1846 година, съхранявано в архива при библиотеката на Рилския манастир, инв. № 169, резюме от което е публикувано от Ив. Д. Шишмановъ, *Нови студии изъ областъта на БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ* (Сб. БАН, кн. XXI, Кл. истор.-филолог. и филос.-обществень, София, 1926).

⁴¹ Напр. иконата УСПЕНИЕ БОГОРОДИЧНО от църквата „Св. Богородица“ в Копривщица (1838) и иконите от църквата „Св. Константин и Елена“ в Пловдив (1836).

⁴² Всички тези къщи са изградени от края на 40-те до началото на 60-те години на XIX век: къщите на Куюмджиоглу (1847), Георгиади (1848), Артин Гидиков (1850), Павлити (1850), Хаджи Драган Калофереца (1851) и Недкович (1863) в Пловдив, Лютовата (1854) и Ослековата къща (1856) в Копривщица, и Голямата Сарафска къща в Самоков (1850); единствено къщата на Степан Хиндлийан в Пловдив е по-стара (1840), но нейната украса е по-различна и е изпълнена предимно в интериора. За украсата на българските възрожденски къщи вж.: Борис Колев *Живописната украса в БЪЛГАРСКАТА КЪЩА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО* (АРХИТЕКТУРА, 1946, № 5); същ., *Живописната украса на БЪЛГАРСКАТА КЪЩА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО* (ПРОБЛЕМИ НА БЪЛГАРСКОТО АРХИТЕКТУРНО НАСЛЕДСТВО, София, 1956); Христо Д. Пеев, *Пловдивската къща през ЕПОХАТА НА ВЪЗРАЖДАНЕТО*, София, 1960; А. Рошковска, *СТЕНОПИСНАТА УКРАСА НА ПЛОВДИВСКИТЕ КЪЩИ ОТ ЕПОХАТА НА ВЪЗРАЖДАНЕТО* (АРХИТЕКТУРА, XXV/ 1978, № 2); Любомир Мечков, *ПРОБЛЕМИ НА ПЕЙЗАЖНАТА ЖИВОПИС В ПЛОВДИВСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА КЪЩА* (ИЗКУСТВО, XXXIV/1984, № 6), с. 16-25, 37; А. Рошковска, *СВЕТСКИЯТ ДЕКОРАТИВЕН СТЕНОПИС ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ* (БЪЛГАРСКО ХУДОЖЕСТВЕНО НАСЛЕДСТВО. СТЕНОПИСЕН ОРНАМЕНТ, София, 1985), с. 117-158.

⁴³ Вж. В. Захариев, пос. съч., с. 112.

⁴⁴ В писмата си до Неофит Рилски от 30 VII 1838 и 15 VIII 1841 година Захарий сравнява своята работа с художниците от Цариград, Ерусалим и Анадола, което показва, че по това време той вече е бил непосредствено запознат с живописата в съседните страни от Близкия Изток.

⁴⁵ Порфирий Успенский, Востокъ Християнскій, Аѳонъ. Исторія Аѳона, часть III, Аѳонъ монашескій, I, Судьба его с 911 по 1861 годъ, отдѣленіе II, I. Изданіе Императорской Академіи наукъ подъ редакціею П. А. Сырку, С.-Петербургъ, 1892, с. 416.

⁴⁶ Пос. съч. (ЗАХАРИЙ ХРИСТОВИЧ ЗОГРАФ – ХУДОЖНИК ВЪЗРОЖДЕНЕЦ 1810-1853), с. 119.

⁴⁷ Атанас Божков/А. Василиев, *ХУДОЖЕСТВЕННОТО НАСЛЕДСТВО НА МАНАСТИРА ЗОГРАФ*, София, 1981, с. 219. В предишното си изследване, посветено на тези стенописи, СТЕНОПИСИ ОТ ЗАХАРИ ЗОГРАФ В СВЕТОГОРСКИЯ МАНАСТИР ЛАВРА

(Известия на Института за изобразително изкуство, I/1956), с. 49, същият автор пише: *„Колоритно-декоративната приказност, до която той [Захарий Зограф, м. бел.] се е добрал и към която по всичко изглежда, че се е стремил, от друга страна, се е оказала естествена пречка да разреши проблемите за формата. Ако Захари Зограф бе успял да осъществи и изискванията на анатомичното изграждане на образите и телата в своите фигури, макар и в границите на стилните си разбирания, на същата висота, до която стига в колоритно отношение и линеен ритъм, неговото изкуство можеше да придобие чрезмерна сила. [...] Недостатъците в строежа на фигурите от стенописите му според нас се дължат както на недостатъчно чувство за пластика в големите често пъти по-едри от естествена величина образи, така и на липсата на системно и задълбочено изучаване на натурата на човешката фигура. Предаден всецяло на композиционни решения, всеотдайно преследващ жива и блестяща стенописна цветност, той не е успял да включи в този сложен процес и изискванията за правилно изграждане на фигури и образи.“* Тук трябва изрично да се подчертае, че изобразените от Захарий Зограф фигури никъде не надминават 2/3 от естествения човешки ръст, а в повечето случаи са по-малки.

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО
В АРХИТЕКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННИЯ ЗАМИСЪЛ
НА СЪБОРНАТА ЦЪРКВА В РИЛСКИЯ МАНАСТИР

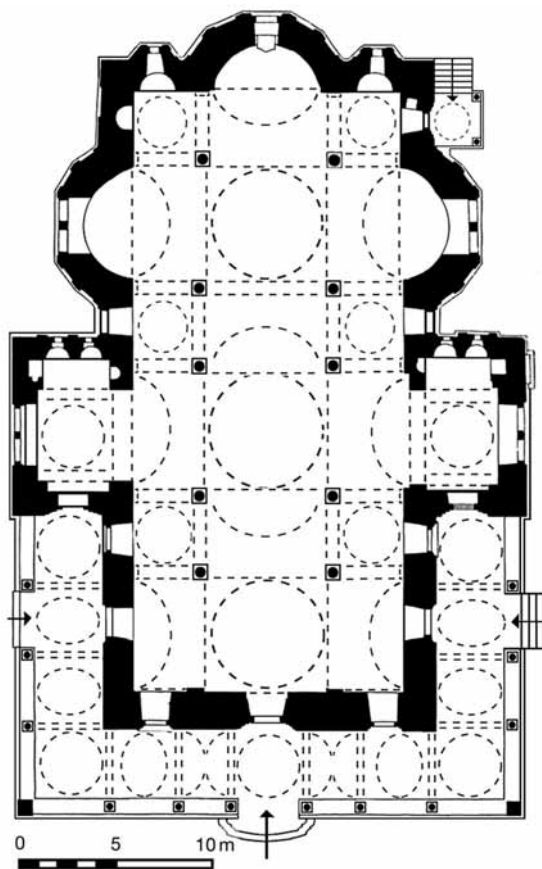
Никола Мушанов

С излизането през 1879 година от „скоропечатницата на Янко Ковачев“ в София на ОПИСАНИЕ БОЛГАРСКОГО СВЯЩЕННАГО МОНАСТЫРЯ РЫЛЬСКАГО от йеромонах Неофит Рилец се поставя началото на архитектурно-художествената историография на Рилския манастир. Оттогава, вече повече от век, архитектурно-историческата наука все още не е изчерпала интереса към съборната църква на манастира. Три поколения изследователи утвърдиха значимостта ѝ на първостепенен паметник за нашата културна история, посочиха я като уникално явление на архитектурното творчество на нашите земи. Толкова по-изненадваща е съпоставката между тази единодушна оценка за паметника и разноезичието относно типологичната и стилова принадлежност на църквата и генезиса на нейния архитектурно-композиционен замисъл, довело до пълна поляризация на становищата в научните изследвания по тези въпроси.

Една група изследователи смятат, че типологичните ѝ особености дават основание съборната църква да се определи като базилика – „във формата на латински кръст“¹, „трикорабна кръстокуполна, обогатена със странични конхи и параклиси“², „трикорабна с куполи, с напречно рамо и със странични конхи“³, „трикорабна без вътрешен нартекс“⁴. Други автори пък твърдят, че в църквата „плановата и пространствена структура се различава съществено от базиликалната“⁵, че сградата е с „характер на трикорабна църква“⁶ или с план на „двоен триконхос“⁷, че „тя съчетава кръстовидната куполна триконхална църква от атонски тип, трикорабната базилика и трикуполната църква от италиански тип“⁸.

Разнопосочни са и пътищата, по които се отправят изследователите, търсейки източници на влияния и възможни прототипи. Атон и Венеция са двата полюса, около които се обособиха двете главни тези. Ранните автори⁹ смятаха влиянието на светогорското църковно строителство върху архитектурния образ на съборната църква за неоспоримо, но по-късно тази позиция беше оспорена. Наложиха се становището, че „погрешно е възприето в българската изкуствоведческа книжнина да се счита, че църквата в Рилския манастир е едва ли не пренесен образец от атонските църкви“¹⁰. Междувременно се появиха публикации, в които се откриват генеалогични връзки на рилската църква с архитектурни прототипи във Венеция. Като проследява развитието на идеята за комбинирането на „византийското пространствено ядро“ в надлъжна

композиция – от схемата на Марковия манастир в Македония до плановата и пространствената композиция на ренесансовата църква „Сан Салваторе“ във Венеция, – М. Коева идва до извода, че „пространственото решение на църквата „Св. Богородица“ в Рилския манастир е блестящо развитие на тази композиционна идея“¹¹. В своята докторска дисертация М. Маргаритов още по-категорично застъпва тази родственост, като твърди, че „образците за плана на рилския католикон следва да се търсят във Венеция, тъй като той представлява съчетание от плановете на две венециански църкви: на „Св. Марко“ – във външния контур на формите на плана и на базиликалното архитектурно тяло на „Сан Салваторе“ – в план и изграждане“¹².



План (по Г. Стойков)

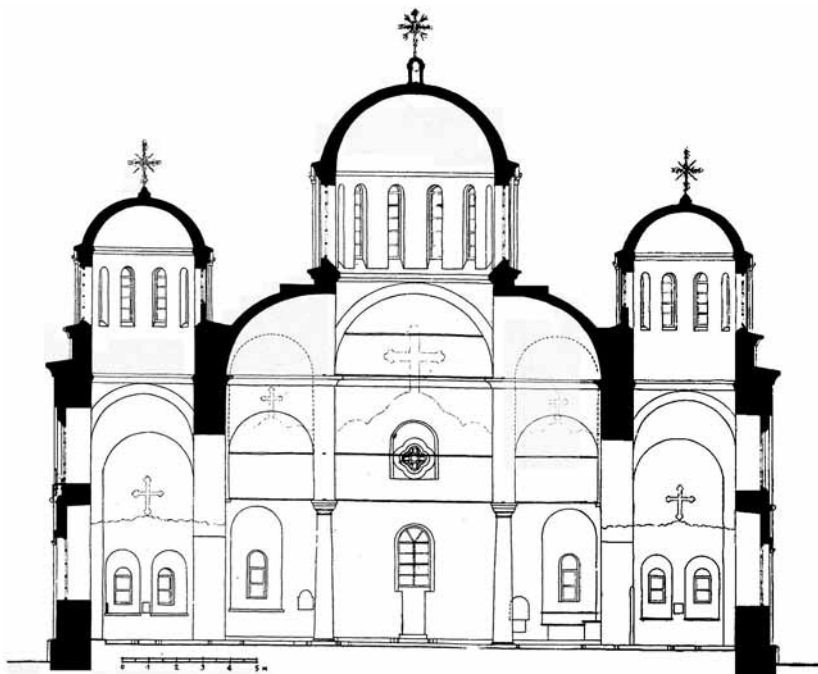


Изглед от югозапад
Фотоснимка 1985 година

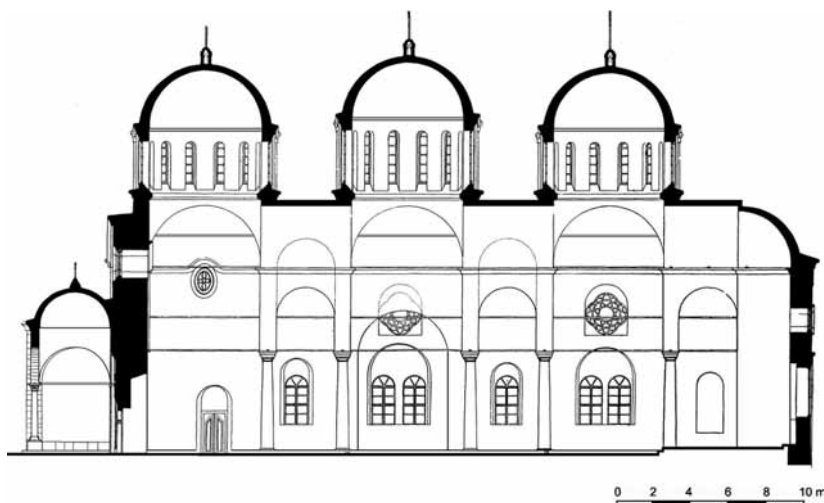


Съборната църква на Рилския манастир

Трудността да се изгради защитима теза за генезиса на вложената в съборната църква на Рилския манастир архитектурно-композиционна идея наложи широко разпространения в научната литература извод за нейната уникалност, за самобитния характер на нейната архитектура. Съпоставката на общата концепция на архитектурната композиция и на тектонично-конструктивната реализация на църквата с архитектурните достойнства на съвременните ѝ църковни строежи в границите на сегашните български земи дават основание за подобна квалификация. В годините, когато тя се строи – периода 1834-1837 – брациговските майстори-строители са на път да усъвършенстват масивното покритие на псевдобазиликата, като постигнатите конструктивни решения създават предпоставки за оформяне на монументални пространства. Възможностите за по-сложни обемно-пространствени решения обаче остават все още ограничени в основната планова схема на покритата с полуцилиндрични сводове трикорабна зала. А в същата 1834 година



Съборната църква в Рилския манастир
Напречен разрез (по Г. Стойков)



Съборната църква в Рилския манастир
Надлъжен разрез (по Г. Стойков)

майстор Иван Давдата и помощникът му Кольо Фичето все още правят имитиращото свод дървено покритие на църквата „Св. Никола“ в Търново¹³. Това очевидно несъответствие между намиращите се в началото на 30-те години на XIX век все още в зачатък основни архитектурно-конструктивни концепции на църковното строителство по нашите земи и осъществения по съвършен начин сложен архитектурно-пространствен и конструктивен творчески замисъл на съборната църква оправдава на пръв поглед и становището, че „тя надхвърля в много отношения границите на времето, през което е била създадена“¹⁴.

В тази мисъл е отразено основното противоречие на досегашните изследвания в методологичния подход към проблема. Приетата в повечето случаи категорична, но нелишена от хиперболизация оценка за уникалността на църквата, я превръща в изолиран, извън рамките на епохата обект на научно изследване, обусловен единствено от гениалността на нейния създател – първомайстор Павел Йованов от село Кримин. Подобен подход поначало изключва възможността да се анализират присъщите на архитектурната творба качествени фактори, определящи я като конкретен материално-духовен израз на специфични и също така конкретни за епохата материални, социални и идейно-естетически координати. Едва ли е необходимо да се доказва тук, че архитектурата трябва да се схваща като „рожда на своето време“;

обвързана с едно исторически формирало се „родословие“; че всяка архитектурна творба трябва да се разглежда като звено в едно подчинено на определена закономерност развитие в пространството и времето на идеите и възможностите на архитектурно-творческия процес.

На тази теоретична основа считаме, че би трябвало наново да се постави въпросът за мястото на съборната църква на Рилския манастир в процеса на развитие на конкретния тип, който тя застъпва, и в по-широк аспект – за мястото ѝ в историята на българската църковна архитектура.

Исходна точка в нашите разсъждения стана неоспоримият факт, че като обща концепция архитектурният модел на тази църква не се включва в линията на развитие на нито една от известните по това време у нас строителни школи. Основателно нейната принадлежност трябваше да се потърси към някоя друга, неизвестна на нашата архитектурна историография архитектурна школа, за съществуването на която най-красноречиво доказателство е самият паметник.

Центъра на тази школа, дълбоките корени на нейната строителна традиция ние откриваме в Света гора – Атон. И ако началото ѝ се поставя през X век с изграждането на Великата Лавра на Атанасий Атонски (962 година), когато новите канонични постановки в устройството на монашеските общежития намират идейно-естетическо превъплъщение в нови художествени и архитектурно-композиционни концепции, то върхът на нейното развитие, запазило своя континуитет в продължение на десет века, се очертава ярко през зрелия период на Българското възрождане със замислянето и осъществяването на съборната църква „Рождество Богородично“ в Рилската обител. Научната аргументация на така поставената от нас теза изисква да се потърси отговор на три основни въпроса:

1. Кои са специфичните архитектурно-композиционни елементи в плановата и обемно-пространствената характеристика на атонската строителна школа, определящи архитектурния образ на църковните строежи и на какъв етап на развитие се намират те в началото на XIX век; съществуват ли при това тенденции, които биха могли по силата на фактора „традиция“ да намерят отражение в архитектурно-композиционния замисъл на съборната църква в Рилския манастир?

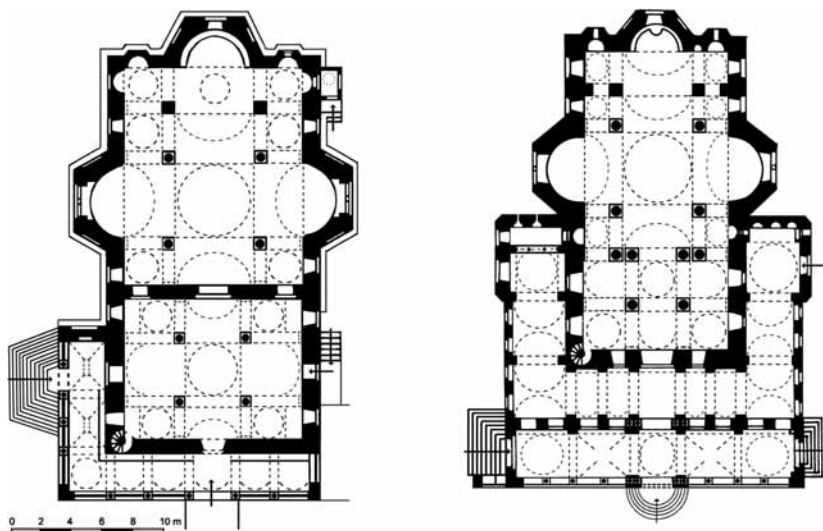
2. Могат ли да се посочат исторически установени факти, очертаващи пътищата, по които тази традиция е преминала от Света гора в рилската църква?

3. Доколко строителите на тази църква – рилското манастирско братство и майсторът-строител – са възприели тенденциите на атонската традиция и в каква степен може да се говори за нови творчески естетико художествени виждания в архитектурата на църквата?

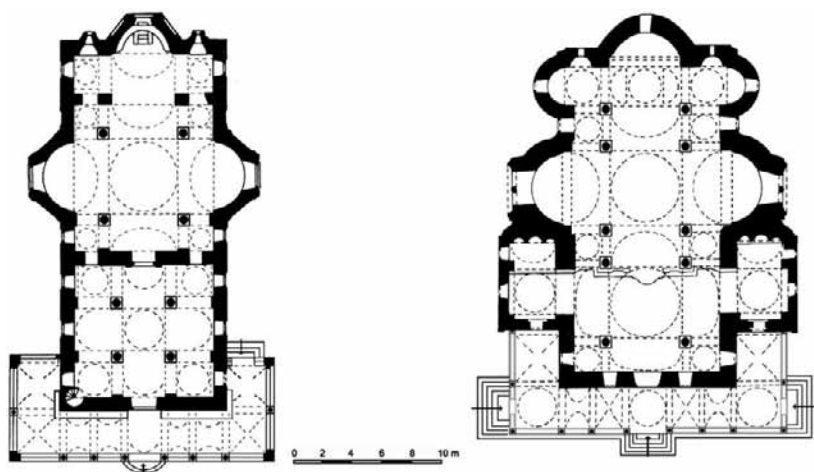


Рилски манастир
Съборната църква
Интериор към изток
Фотоснимка 1982 година

Досега в научната литература въпросът за съществуването на Атонска архитектурна школа не е разглеждан. Изследователите на художествената история на Света гора, обединени около общия възглед, че светогорските обители „представяват забравено средновековие без примеси от нови идеологии и култури“¹⁵, са ограничавали своя научен интерес към атонските манастирски църкви в историческите граници на византийската култура. На тази основа те определят типа на тези църкви като архитектурно-строителна формула, създадена и изчерпала своите възможности през средновековието. От позицията на „предвзетите възгледи за каноничната неизменност на византийската култура“¹⁶, изградените в първите десетилетия на XIX век нови църкви, а така също и направените „в духа на времето“ цялостни преустройства на редица средновековни католиконии (съборни църкви) са били подминавали без коментар, считани като прояви на упадък и еkleктизъм по отношение на византийския естетически идеал¹⁷. По тази причина в поредицата публикувани планове на главните атонски църкви тези късни строежи и преустройства не са били отбелязвани.



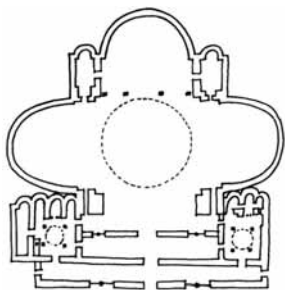
Планове на съборните църкви в Зографския и Есфигменския манастир (по П. Милонас)



Планове на съборните църкви в манастирите „Свети Пантелеймон“ и „Свети Павел“ (по П. Милонас)

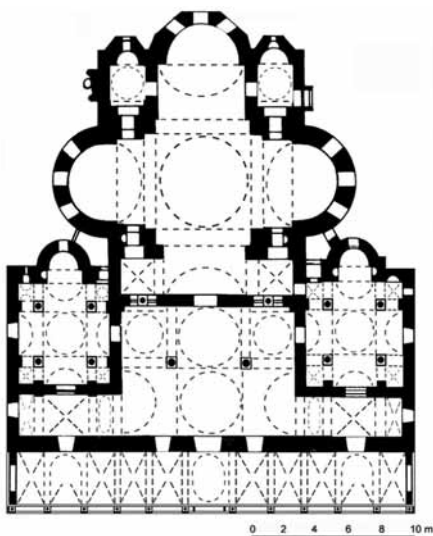
Известна представа за тях можем да получим от обнародваните от Паулос Милонас през 1963 година архитектурни планове на съборните църкви – католиконите на двадесетте атонски манастира¹⁸. Въз основа на хронологичната им съпоставка могат да се открият белезите на типа „атонски манастирски църкви“, който през първото десетилетие на XIX век навлиза в качествено нов етап от еволюцията на художествените, функционалните, архитектурно-композиционните и формообразуващите идеи. Именно в новоизградените или преустроени по това време съборни църкви на манастирите Зографски (1800-1803), Есфигменски (1806-1810), „Св. Пантелеймон“ (1812-1821), Велика Лавра на св. Атанасий (завършена през 1814 година) и „Св. Павел“ (1817-1845)¹⁹ вече са налице характерни изменения в основните композиционни елементи и конструктивни похвати на „атонския тип“, които в съборната църква на Рилския манастир ще доведат до нови пространствени концепции. Чрез сравнителния анализ на плановете може да се установят промените, които настъпват в плановата композиция, подчинена на основната, определяща пространствения скелет на атонските църкви, тектонична клетка – специфична модификация на т. нар. „византийско пространствено ядро“. Както е известно, неговата хоризонтална проекция представлява квадрат с вписан равнораменен кръст, а неговата пространствена структура – система от четири колони или стълба, които заемат ъгловите точки на образувания в центъра по-малък

квадрат, четири полуцилиндрични свода, образуващи рамената на кръста, централен купол върху барабан, който лежи над вписания квадрат, и четири по-малки, вместени между рамената на кръста куполи. При чистия тип на средновековната кръстокуполна църква полуцилиндричните сводове на напречните рамена на кръста опират челоно в плоскостта на външните надлъжни стени, като се изявяват отвън по фасадите в маркиращи ги фронтони. При атонския тип манастирски църкви след прибавянето на странични апсиди-певници към квадратния план полуцилиндричните сводове не завършват вече челоно, а преливат в конхи, изградени върху полукръглите стени на апсидите. Това типично оформление на пространството на наоса при средновековните светогорски съборни църкви определя и специфичния облик на външната им архитектура, при която сводовите конструкции се изявяват обемно-пластично в покрива във формата на модел-негатив на вътрешното засводено пространство. Вътре пространството на наоса се развива в ширина и създава съвсем различно впечатление, отколкото при кръстокуполните църкви, където то се възприема като центрично. Установена



План по скица на В. Барски (1744 г.)

План на църквата
след преустройството 1810-1814 г.
(по П. Милонас)



Манастир Велика Лавра на св. Атанасий
Съборната църква





Изглед от запад (фотоснимки 1982 година)

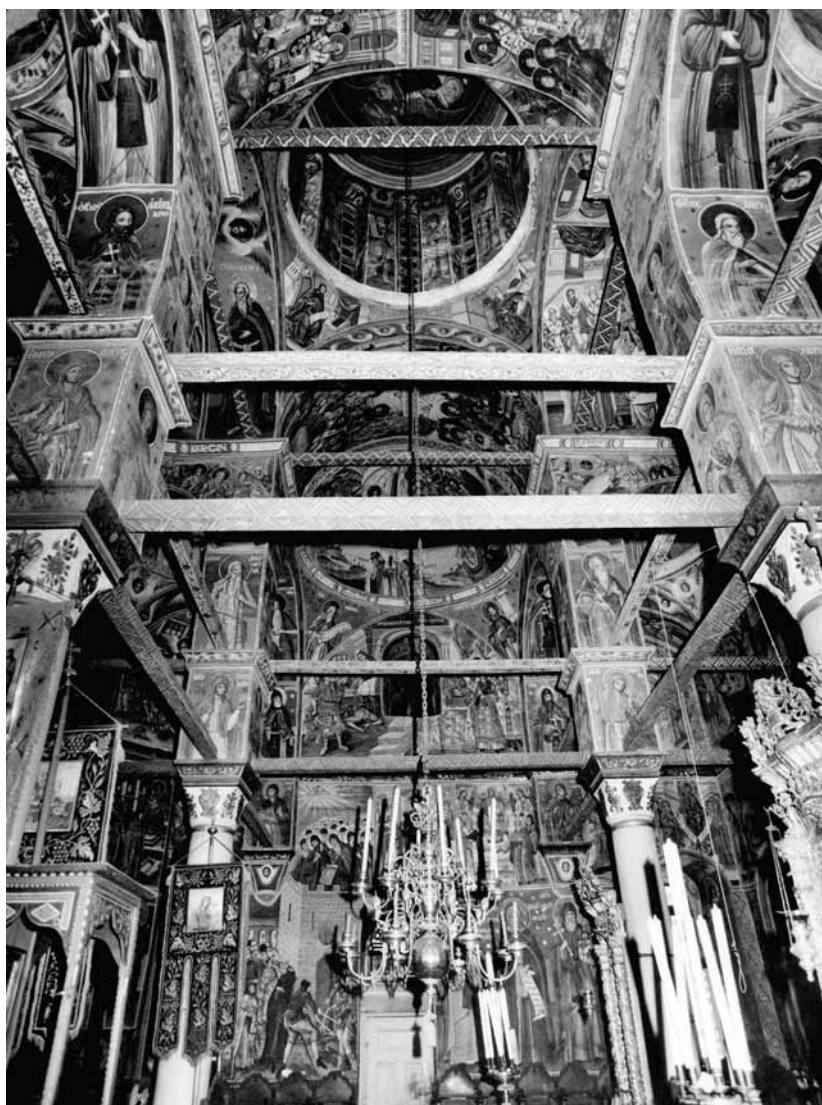
Изглед от североизток



още при зараждането на типа, тази архитектурно-конструктивна система, която ние бихме могли да наречем „атонско пространствено-тектонично ядро“, запазва през всички етапи в еволюцията на светогорските църкви своите права при оформлението на наоса. Подложена на развитие е предхождащата наосова част, която в първичната планова схема съдържа две напречно поставени на главната ос пространства – нартекс и екзонартекс (Лавра, Ватопед, Ивер). С настъпилите в края на XIII век промени в атонското църковно-монастирско правило и в каноничната форма на ритуала, тези две напречни пространства се превръщат в самостоятелни зали – полунощница (пронаос или лития) и повечерница (нартика или екзонартекс). За пръв път те се появяват в плана на Хилендарската църква: литията – през 1293 година при построяването на църквата, и екзонартексът – по-късно, в пристройката на княз Лазар от 1374 година²⁰. В следващите векове екзонартексът отново се редуцира до напречна предводна галерия, но следва силно развитие на пронаоса. През първите десетилетия на XIX век именно тук, в пронаоса, в затвърдилата се през цялото средновековие система от кръстатни сводове и слепи куполи върху свободно стоящи (най-често две) колони, се появяват тенденции към определено ново организиране на пространството чрез привнасянето на „атонското пространствено-тектонично ядро“ от наоса. Но вече с тази разлика, че конхите на страничните рамена на кръста са вписани в основния квадрат на плана и се носят от пандантиви, осъществяващи прехода между четвъртсферата на конхиалния свод, външната стена и прилежащите ѝ арки. Новата идея най-категорично е изразена в съборните църкви на манастирите Зограф, Лавра, „Св.Пантелеймон“, „Св. Павел“ и в най-късната ѝ реализация през 1860 година – в манастира Костамонит.

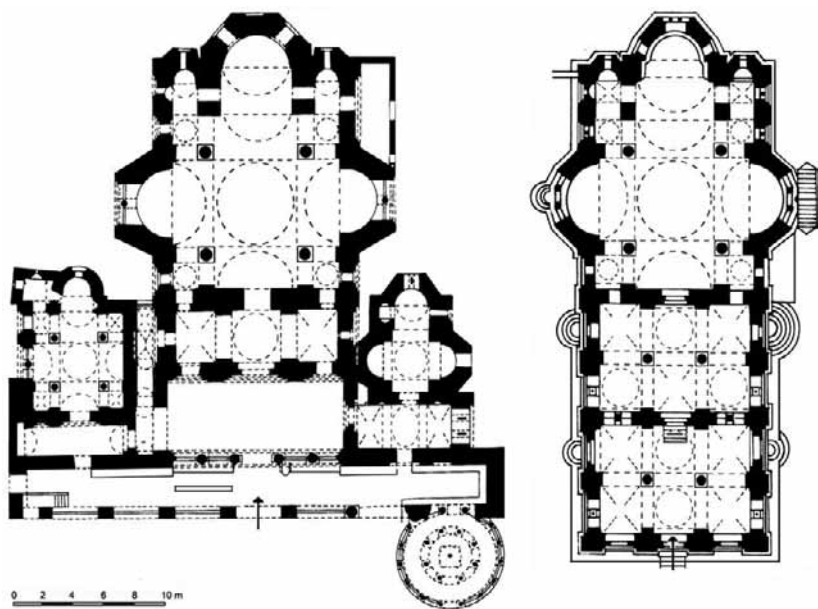
Създаването на този „пронаосов вариант“ на „атонското пространствено-тектонично ядро“ е извънредно съществен момент в творческата еволюция на строителите от атонската архитектурна школа, търсещи пътища към нов архитектурен образ с монументална изява. Чрез него вече се създават предпоставките, които ще доведат и до следващата, още по-значима идея – сливането на наоса и пронаоса в единно пространство. До нея се стига по пътя на натрупания опит от предхождащите етапи, определили логиката и тенденцията на конструктивното и композиционно мислене; премахва се разделителната стена между двете основни пространства на църквата, междуетносите на колоните, носещи куполите им, се уеднаквява, с което се създава и предпоставка да се свържат, „вкопчат“ едно в друго пространствените ядра на наоса и неговия пронаосов вариант в зоната на крайните надлъжни рамена на кръста.

Ако се съпоставят плановете на съборните църкви в Зографския манастир и „Свети Павел“, става очевидна насоката в развитието на



Съборната църква на Зографския манастир, лития
Напречна ос юг-север
Фотоснимки 1989 година

архитектурно-композиционната идея за обединяване на пространствата. В следващия етап стремежът към мащабност и монументалност ще доведе до архитектурно-композиционна система на съборната църква в Рилския манастир, при което идеята се доразвива, обогатява с прибавянето, респективно „вкопчването“ на още едно пространствено ядро, но този път от „византийски тип“ – в действителност редуцирано поради отпадане на първото поле с встъпващото надлъжно рамо на кръста. От интерес за нас е и въпросът за наличието на параклиси в плановата схема на светогорските манастирски църкви. Още при построяването на църквата във Великата Лавра в 963 година към централния обем на храма, симетрично от двете страни на нартекса, се изграждат двата параклиса „Св. Атанасий“ и „Св. Никола“. Традицията се запазва и в двете други църкви, строени в края на X век – в манастирите Ватопед (972) и Ивер (976); в по-късните епохи тя замира, за да се активизира отново в началото на XIX век. При новите строежи на „Зограф“ и „Свети Пантелеймон“ към съборните църкви все още няма параклис. С преустройството на цялата западна част на Лаврата (1814)



Планове на съборните църкви в манастирите Ватопед и Хиландар (по П. Милонас)



Южна калота

Среден купол

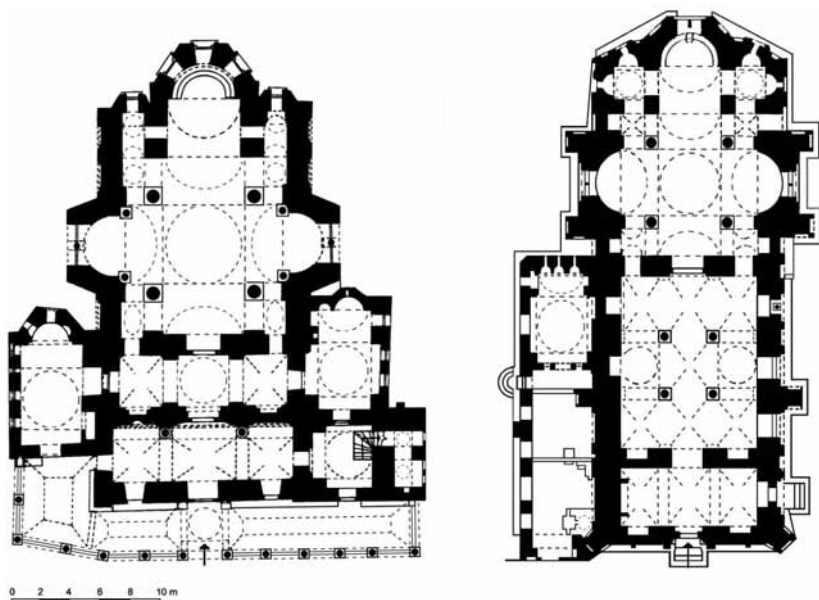


Съборната църква на Зографския манастир, лития

старите два параклиса се интегрират в композиционно единство с ново-изградените лития и нартика. Три години по-късно тази нова за епохата идея в композицията на плана, всъщност водеща началото си още от края на X век във връзка с култа към светите мощи и погребенията на светците, е възприета при строежа на съборната църква в манастира „Свети Павел“. Там тя достига значително по-високи качествени измерения със създаването на пространствена връзка между параклисите и вътрешното пространство на църквата. Оформянето на нартиката като отделен самостоятелно изявен обем към централното тяло във вид на аркадна галерия (един архитектурен замисъл по забравен мотив от българското и византийското средновековно строителство, който отново намираме в зачагък при Зографската църква, но само в план) тук разкрива, освен ярка художествена изразителност, още и определена функционална логика – осъществяването на директни връзки между двата параклиса. Само след три десетилетия тази композиционна идея ще ни се разкрие в най-зряла и съвършена интерпретация в съборната църква на Рилския манастир.

От направения анализ, след проследяването в основни линии на новите архитектурни тенденции в строежа на главните манастирски църкви в Света гора от началото на XIX век, имаме основание да смятаме, че са налице факти, които доказват, че „изкуството на светогорските манастири не е било никога напълно замръзнало в своето развитие“, ²¹ че както в монументалната живопис, така и в архитектурата продължава да живее старата традиция, създаваща творческия лик на една многовековна местна школа, получила нови творчески импулси в началото на заредения с революционни идеи XIX век, които достигат и до Рилската обител. Тази школа съществува и тя ще трябва да се нарече: „Атонска църковно-строителна школа“.

Многобройни са свидетелствата за историческите връзки между Света гора и Рилския манастир, косвено бележещи възможните пътища, по които традицията на атонската школа е преминала от светогорските манастири в рилската църква. Известно е, че тези манастири оказват огромно влияние върху развитието на Рилския манастир като културно средище. „Тяхното устройство, книжовни традиции и обичаи служат за пример на манастира. Вътрешният ред и устав са заимствани от тях. Дори редица думи и термини, типични и характерни за атонските манастири, минават по пътя на непосредствения контакт в речника и терминологията на рилските монаси. По образец на атонските манастири е организирано манастирското братство, създадени са метосите, строени са жилищните сгради и са посрещани гостите. [...] Светогорските манастири със своята архитектура, стенописи, порядки и организация служат като образец на Рилския манастир. Макар и в по-малки мащаби, той се стреми да им подражава“ ²².



Планове на съборните църкви в манастирите Ивер и Дохиар
(по П. Милонас)

Съществува обаче и автентичен документ, който пряко свидетелства за „пренасяне“ на архитектурните идеи на Атонската строителна школа при строежа на новата съборна църква в манастира. Книгата на Неофит Рилски ОПИСАНИЕ БОЛГАРСКАГО СВЯЩЕННАГО МОНАСТЫРЯ РЫЛЬСКАГО, в която е описана между другото и историята на строежа на съборната църква „Рождество Богородично“, е един изключителен, недооценен литературен и исторически паметник. Правилно прочетен и тълкуван, той хвърля обилна светлина върху този въпрос. Ето какво пише авторът: „Предъ начатието на тая църква една година напредъ избрахасе двама братя отъ братството манастирско искусни и пратихасе на света Гора прикрито да соглядаѣтъ всичките тамошни църквы, и що любопитно и достопамятно видать въ нихъ да назначжѣтъ внимателно, и като собраха потребните свѣдѣния отъ тамо и отъ еще мѣста, призовасе архитектоно (уста-башията) и дадемусе плано (ресимо) на будущата църква, който беше предуготованъ...“²³.

Този текст е бил известен на Н. Мавродинов, Г. Стойков, М. Бичев, М. Коева и М. Маргаритов. Той обаче е интерпретиран субективно и

твърде свободно от отделните автори. М. Коева пише: „Според манастирската хроника планът на църквата бил *донесен* от Атон. Това е невъзможно, тъй като построената манастирска църква има концепция, *напълно непозната* на атонските строители, която не се среща в църквите на Атонския полуостров...“²⁴ (курсив мой, Н.М.). При Маргаритов съответният текст гласи: „Двама монаси били изпратени в Атон, да разгледат тамошните църкви и да *заснемат тайно плана* на тази църква, която най-много им хареса“²⁵ (курсив мой, Н.М.). Съпоставени с оригинала на Неофит Рилски, тези цитати на двамата автори разкриват очевидни противоречия – никъде в оригиналния текст не се казва и дори не се загатва, че двамата монаси са донесли някакъв план от атонското си пътешествие, а по всяка вероятност и задачата им не е била такава. Тези двама, наречени от Неофит Рилски „искусни братя“, явно са били вещи в строителството, те трябвало да видят и отбележат внимателно всичко, което е било любопитно и забележително, и да донесат в манастира необходимите сведения за това.

Явно е, че тук става въпрос не за пренасяне на готови образци, а за заимстване на нови строителни и архитектурни идеи, които да послужат като изходно начало при съставянето на плана на новата съборна църква. Като се има предвид, че „от 20-те години на XIX век, когато постепенно се оформя като средище на издигащата се българска нация, Рилският манастир започва да съперничи на Света гора в много отношения ...“²⁶, явно желанието на рилските братя в никакъв случай не е било насочено към копиране на плана или модела на някоя от съществуващите светогорски църкви. Напротив, те са се стремили въз основа на опита и прогресивните архитектурно-строителни тенденции „отъ тамо и отъ еше мѣста“ да изградят нова по замисъл, отговаряща на техните представи и нарасналото им национално самочувствие най-величествена църква. Ако се съди по думите на Неофит Рилски, че на архитекта се дава плана на бъдещата църква, „който беше *предуготованъ*“, трябва да се приеме тезата, че планът или по-вероятно моделът²⁷ на съборната църква е възникнал като концепция и е бил разработен в подробности в самия манастир при всеобщото участие на манастирския събор, като във всички случаи са използвани съветите и практическите архитектурни познания на двамата, признати като „искусни“, братя и под прякото ръководство на игумена Йосиф, наречен Строителя. С голяма сигурност би могло да се счита, че при изработването на плана е допринесъл и Теодосий Джика, за когото е известно, че познавал отлично архитектурното изкуство и е съдействал за оформянето на плана за изграждане на северното и западното манастирско крило през 1816-1819 година²⁸. Не би трябвало да се пренебрегнат и енциклопедичните познания на самия Неофит Рилски и неговото умение в строителното чертане; така че и той логично би следвало да се

причисли към най-дейните сътрудници в създаването на архитектурния образ на съборната рилска църква²⁹.

За съжаление в неговото ОПИСАНИЕ липсват подробности, които да дават представа за характера на предварително изготвения от монасите план, предоставен на майстора-строител за изпълнение. Там обаче се казва, че архитектът (архитектонът) „се **объща** **защо** **може** **да** **я** **напра****ви** **и** **по** **изрядна** **от** **искомата**“³⁰. От това може да се заключи, че изградената от майстор Павел съществуваща днес църква се различава от исканата от братята, тя би трябвало в някакво отношение да е „по-изрядна“, в смисъл по-добра. С това обстоятелство е свързан един от най-съществените въпроси от историята на строежа на рилската църква – за авторството на проекта, съответно на основния архитектурен замисъл на църквата. По същество този въпрос се свежда до това да се изясни до каква степен изготвеният от братството проект е предопределил архитектурния образ на построяния от майстор Павел храм и в какво се състои творческият принос на майстора. В нашата архитектурна историография подобен въпрос не е бил поставян, но редица съществуващи данни ни дават основание за неговото разглеждане. На първо място при изследванията в тази насока трябва да се интерпретира разкритото по време на реставрацията на Байраклъ джамия в Самоков през 1957 година графитно изображение, изрязано в хастарната мазилка на стенописа по югоизточния свод и известно в литературата като „скица на плана на съборния храм в Рилския манастир“³¹.

Почти по правилата на съвременното техническо чертане е изобразен с контура на външните стени и с допълнителни линии, очертаващи вътрешното разпределение, план на триконхална сграда. В условно показаните външни и вътрешни зидове са означени отворите за вратите чрез прекъсване на съответните линии на стените. Архитектурното разчитане на плана би дало следната картина: сградата се състои от централно продълговато пространство, завършващо в единия край на надлъжната му ос с полукръгла апсида. От двете ѝ страни опират две други по-малки апсиди, фланкиращи централното ядро. В ъглите на така оформената детелина (триконхос) са вградени две ъглови помещения, свързани чрез отвори с главното пространство. Други две пространствени клетки са долепени към него в средната напречна ос на главния корпус, като образуват задънка на обикалящия го в предната му половина от три страни коридор-галерия. Три врати, една централна и две странични, създават връзките на главното помещение с околновръстната галерия. На всяка от тях съответства врата на външната стена на галерията. Почти пълното покритие на това изображение с контура на плана на рилската съборна църква ни даде основание при откриването му да го отъждествим с него. Трябва обаче да се отбележат известни моменги, които в аспекта на новите ни изследвания



Самоков, Байраклъ джамия
Графити под стенописите на южния пандантив
Фотоснимки 1956 година





довеждат до друго тълкуване. Няма съмнение, че скицата от самоковската джамия изобразява в план триконхална църква със странични параклиси и обиколна галерия (нартика). Единствената очевидна разлика с плана на изградената съборна църква в Рилския манастир е, че протезисът и диакониконът са обособени като самостоятелни пространствени клетки. Но тя е твърде съществена, тъй като обвързва изобразената на скицата църковна сграда със средновековната традиция на светогорските църкви, за които отделянето на двете фланкиращи централната апсида помещения – протезиса и диаконикона – от олтара и наоса посредством масивни стени, пробити само с тесни отвори-врати, е един от най-съществените типологични белези (Велика Лавра, Ивер, Ватопед, Хилендар).

Тъй като не е известна построена църква с подобен план, като най-възможен вариант в този случай остава да се приеме, че тук, в Самоков, е запазено изображението на идейния план на замислената от рилските монаси нова съборна църква, който те представят за изпълнение пред майстора-строител³². Наистина, относно начина на покритие на пространството и носещите го елементи скицата не дава никакви указания. Но един пасаж в описанието на Неофит Рилски дава основание за тълкуване в това отношение. По повод изграждането на куполите той пише: „Тия кубета, като що е знаемо веке от предизявлениятъ църковень планъ, понеже требуваше да се основжтъ само отъ горе на колони (каменни диреци) и понеже требуваше да станатъ соразмерно с другата величина големи, и слѣдователно претежки, много страхъ задаваха изъначало на братството“³³. Ако се съди по този текст, куполите, лежащи върху двата реда колони, са били посочени в предварително изготвения от братята проект. Както става известно по-нататък от текста, между майстор Павел и манастирските братя се появява разногласие: „и немжиха да се решатъ и согласятъ съ архитектонгътъ само на едните колони да се основатъ тия кубета“³⁴. Логично би било да се постави въпросът: не се ли съдържа в този спор косвено доказателство за решението на майстор Павел да премахне предвидените в плана на манастирските братя масивни стени на двете ъглови помещения в източния край на църквата, представляващи видимо масивна опора на извисения пред олтаря купол?

От съществена важност за нашата основна теза е композиционният анализ на хипотетично реконструируания план, съставен от братството. Анализът ще ни даде възможност да отделим двете основни идейно-естетически линии в типологичната характеристика на плана, които отразяват тенденциите, проявяващи се като носители на традицията и новаторството. Още от пръв поглед се откриват характерните за Атонската архитектурна школа композиционни елементи: от най-древните и първични за типа на атонските католиконі – двете странични апсидипевници, оформлението на олтарната част със самостоятелно обособени ъглови клетки на протезиса и диаконикона, – до появилите се в началото на XIX век „новости“ на архитектурната композиция – страничните параклиси и обиколната галерия към тях. Ако се съди по скицата, в отлика от атонската традиция олтарът е замислен без пред-апсидно пространство. И още нещо много съществено: трите определени от манастирската традиция и ритуал отделения – певницата (наоса), полунощницата (литията) и повечерницата (нартиката), – разделени при класическия „атонски тип“ със стени, тук са били обединени в едно общо пространство. В това проличава категоричното желание на монасите „сооружити новою пространнейшую церковь“³⁵, която да побере нарасналия брой поклонници, идващи в манастира. Една колкото проста, толкова и логична, наложена от нуждата „поправка“ в установената

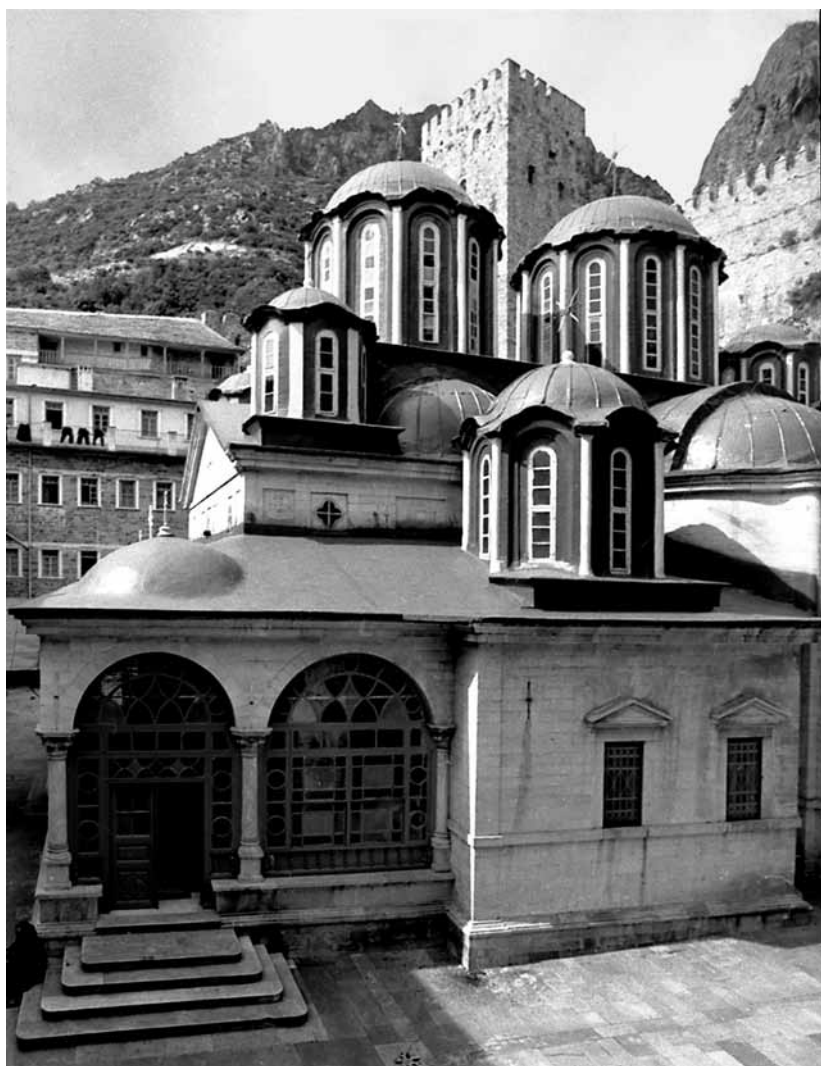
в продължение на едно хилядолетие атонска схема. Но в типологичното развитие на тази схема тя вече представлява качествен скок, който създава изключителни възможности за новаторство в архитектурната композиция, следваща традициите на Атон. Трябва да се изтъкне още едно важно обстоятелство – премахването също на преградните стени между страничните параклиси и главното надлъжно пространство, с което впечатлението за обширност в интериора значително се подсилва. Веднъж установена, тази най-обща, но заедно с това съществена специфика на планово-пространствената композиция в плана на рилските братя, дава право той да бъде окачествен при всички случаи като важен момент от еволюцията на атонския модел при изграждането на манастирските съборни църкви. Трудно би могло да се оспорва, че братството е било подробно осведомено както за специфичните композиционни елементи на средновековния атонски прототип на манастира Великата Лавра, така и за най-новите идеи, зародили се в началото на XIX век в Зографската съборна църква и изкристализирали в оригинална, завършена архитектурно-конструктивна форма в католикона на манастира „Свети Павел“.

Съборната църква на манастира „Свети Павел“
Фотоснимка 1979 година



Несъмнено тази новострояща се църква ще е привлякла вниманието на двамата рилски монаси „съгледвачи“ и те са оценили новите идеи, вложени при нейния градеж. На пръв поглед не може да се отрече прякото ѝ влияние върху проекта на Рилската съборна църква. Но съпоставката на двете постройки показва, от друга страна, че храмът „Сретение Господне“ (католиконът на манастира „Свети Павел“) трябва да се разглежда не като прототип на съборната църква в Рилския манастир, а като звено в развитието на атонския манастирско-църковен тип, което осъществява прехода между двата му основни варианта – средновековния и „ренесансовия“³⁶. Защото въпреки наличната прилика обемно-пространственото решение на храма „Сретение“ показва белези на първичност, на една не докрай последователна и логична в подреждането на обемите и свързването на пространствата композиция: усеща се още „премахването“ на стените между наоса и пронаоса; липсва съгласуваност между определените от центровете на куполите в параклисите и първото кръстокуполно ядро напречни оси; различните по своята форма куполи, нестройни и във вътрешния ритъм, създават неспокоен, дисонантен по своята пластична изява силует на църквата; двете странични крила на галерията са скъсени, изявени са само с по две оси от колонадата, поради което не създават впечатление за околостъпна галерия, а по-скоро за простиращ се по дължината на западната фасада на църквата портик. При съборната църква на Рилския манастир същите архитектурно композиционни елементи са доведени до логична и хармонична съгласуваност, произтичаща от една овладяна с класическа зрялост и изтънченост архитектурна лексика, точен и лаконичен израз, разкриващ съдържанието на идейно-естетическата концепция.

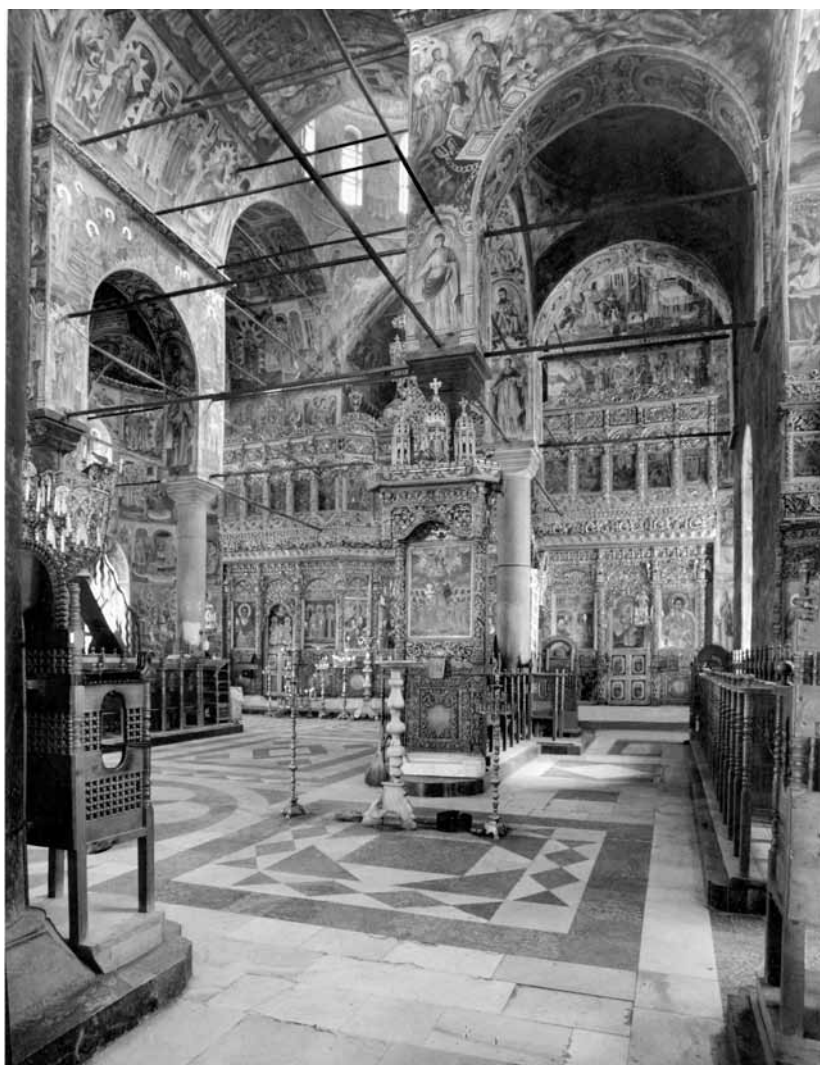
Като се има предвид, че католиконът на манастира „Свети Павел“ е започнат през 1817 година и е завършен (според надписа на паметната му плоча) в 1845 – осем години след като рилската е била вече изградена (1837 година)³⁷, може с известно основание да се говори и за взаимни влияния. Но най-важното обстоятелство в случая е пълното сходство на общественно-политическия климат през 20-те години на века за гръцкия и за българския народ, когато общественият идеал е мобилизиран за разкрепостяването на духа от застоя на средновековния светоглед, за освобождаването на нацията от иноверското робство. Това ни дава право дори да твърдим, че храмът „Сретение“ и съборната църква „Рождество Богородично“ на Рилския манастир са две самостоятелни издънки от един общ клон на „родословното дърво“ на атонската църковно-манастирска архитектура и че те представляват две вариантни решения на една и съща архитектурно-функционална и идейно-естетическа програма, формирала се в началните години на XIX век в Света гора.



Съборната църква на манастира „Свети Павел“
Изглед от северозапад
Фотоснимка 1979 година

В борбата на всички балкански християни срещу чуждестранните асимилаторски погроми Света гора играе ролята на „огромна обща лаборатория за изковаване на съпротивителни норми и идеи“³⁸. Тази роля сред българските маси осъществява Рилският манастир. В края на второто десетилетие на века „съпротивата на духа“, спотайвана в манастирските килии на Света гора и Рила, намира отзвук и във въоръжената борба. Голяма част от монасите в атонските манастири, гърци и славяни, са увлечени от движението за освобождение на Гърция – Заверата³⁹. Когато избухва войната за гръцка независимост през 1821 година, голяма част от сребърните реликвиари на светогорските ризници се продават, за да се набави оръжие за хидриотите⁴⁰. А през 1817 година в прихода-разходните книги на Рилския манастир са записани 125 000 гроша „за дивите“ – секретно наименование, с което монасите са наричали българските четници, намерили прибежище в рилските гори. Една значителна сума, като се има предвид, че целият останал годишен разход на манастира не я е надхвърлял⁴¹.

Дъхът на епохата, наситен с национални и духовни пориви към свобода и демократизъм, облъхва творческия гений на вдъхновените и устремени към художествена изява първомайстори, зографи, марангози, оплодява техните творчески търсения. Силата на тези пориви е толкова необузdana, че събаря и устоялите векове принципи и предписания на църковно-манастирския канон за изграждането на „светинята на светините“ на монашеското братство – съборния храм. Както в съборната църква на манастира „Свети Павел“, храма „Сретение“, така и в църквата „Рождество Богородично“ в Рилския манастир, вътрешните стени, отделящи строго установените от канона наос и пронаос, са премахнати. Това явление откликва на напора на демократичните идеи, породили стремежа да се обособи храмът като едно цяло, свободно и обширно пространство, символизиращо общата „братска прегръдка“ на братята монаси и поклонници, равни по човешко достойнство пред небесната правда. Като резултат на определено утвърдена идейно-естетическа позиция това архитектурно решение сродява двете църкви. Но в рилската църква народно-демократичните и патриотични тенденции са намерили много по-категорична идейно-художествена изява, отколкото в храма „Сретение“. В тази църква главният купол, установяващ средището на „божествения храм“, е все още пред олтара, извисява се като „небесен благослов“ над монашеския клир. Във „Великата църква“ (название, с което монасите са наричали съборната църква на Рилския манастир) почти цялото пространство е предоставено на народа-поклонник. Това пространство е тържествено удължено към олтара, но акцентирано вече в средата, в пресечището на кръста, образуван от напречната ос на параклисите. Върху този център се издига „великото средно кубе“ (по изрза на Захарий Зограф от паметния надпис за изо-



Съборната църква на Рилския манастир
Интериор към североизток
Фотоснимка 1982 година

графисването му) – най-големият купол, който увенчава средището на цялата архитектурна композиция. В този център обаче вече стои народът.

Не можем да кажем на кого принадлежи тази голяма философско-естетическа идея – на братството или на майстора-строител. Но несъмнено зад нея стоят светлите умове на ренесансово-просветителския хуманизъм, блестящ представител на който е Неофит Рилски, и неразгаданата все още тайна на художествения феномен, наречен „народно творчество“, в духовна спойка с възрожденския демократизъм на първомайсторите-строители, от редовете на които историята е отделила името на първомайстор Павел Йоанов от село Кримин.

Особено категорично двете творчески линии, следвани от двамата строители на атонската и на рилската църква, се различават по същността на естетическите концепции при изграждане на външния образ на архитектурата. „Латомос“ Захариас следва школата на своя учител французин⁴² и в желанието си да бъде в тон със „стила на свободна Гърция“, благосклонно насърчавания от кралския двор „новоелински“ класицизъм на столицата Атина, облича носещото все още белези на средновековна атонска традиция архитектурно тяло на църквата с „модерен“ класицистичен детайл по фасадите. Архитектурата му обаче показва стилово разноезичие – в частта над корниза, увенчаващ класицистичната строгост и аристократичност на фасадите, доминират все още естетическият канон и пластичната звучност на Средновековието.

С архитектурния си образ църквата, съградена от първомайстор Павел, остава явна на родословната си принадлежност към светогорската църковна традиция; но именно чрез средновековния изразен архитектурен език на смесения градеж, на декоративните двойно аркирани ниши по фасадите и на архитектурно-пластичното оформяне на стройно пропорционирания купол, архитектурата на тази църква прехвърля мост към художествените традиции и естетически критерии на средновековното българско строително изкуство, родее се с църквите от живописната Търновска архитектурна школа. И това родство е било търсено, желано, очевидно демонстрирано със същата трогателна настойчивост, с която възрожденските зографи са изписвали по стените на храмовете поредицата от български светци и царе.

Но за първомайстор Павел не са били достатъчни полихромията и пластичната разработка на фасадите чрез декоративни ниши и арки, които традицията му предлага. Той усеща динамиката на времето, възторжеността на всенародното начинание в градежа на църквата, космичната сила на приютилия я природен декор и ги „вгражда“ в своя строеж. Новото се проявява най-вече в „бароково“ динамичните извивки на корнизите и тяхното зографисване, в елипсовидните и четирилистните барокови форми на прозорците в горните полета на фасадите и в

изяществото на околновръстната аркадна галерия, на която отвореното, – за разлика от всички атонски църкви – пространство прелива с ритъма на арките в двора и тук ги изиявява като деликатен контрапункт в могъщата стихия на бушуващата в барокова експресивност и тържественост „тема на аркадния мотив“ от дворните фасади на манастирските крила и звънарницата.

Имаме всички основания да твърдим, че именно в Рилския манастир, във „Великата църква Рождество Богородично“ архитектурно-композиционните идеи, формирали художествения образ на атонските манастирски католикони, се спояват в кулминацията на своето развитие. Зародили се и утвърдили се през средните векове, в изграждането на църквата „Сретение“ в манастира „Свети Павел“ те получават „ренесансовото“ си превъплъщение, за да осъществят своята „барокова“ зрялост сред възрожденския патос на всенародното строителство на българския Рилски манастир и неговия съборен храм. Като архитектурен тип той принадлежи към Атонската строителна школа и носи отзвуци на древна традиция, но по своята духовна същност е свързан с хуманистичните и демократичните идеи на Българското възраждане.

Съборната църква на Рилския манастир от югозапад





Съборната църква на Рилския манастир
Интериор към запад
Фотоснимка 1982 година

Многозначителен факт представлява обстоятелството, че католиконтът на „Свети Павел“ е изолирано явление в поредицата светогорски църковни строежи от XIX век. „Откритията“ на неговия създател остават без развитие в Атон. Двете следващи, по-късно издигнати съборни църкви в манастирите Костамонит (1860 година) и Симонопетър (1901 година) повтарят старите схеми⁴³. Духовният живот отново се е затворил в себе си, замрели са движещите сили на архитектурното творчество. В тези две църкви пространствата са видимо стеснени и отново разделени. Но те са били все пак достатъчни за малкото останали братя монаси и за още по-оскъдния брой поклонници.

Просторът на съборната църква в Рилския манастир обаче се оказва необходим, и то не толкова за самия ритуал – молитвеното бдение на манастирските иноци, – а за тържествената церемония при посрещане на народа-поклонник. Превърнал се в национална светиня, храмът ще трябва да побере „великото шествие на нацията“, оня непрекъснат поток от стекли се от различни краища на българската земя поклонници, представители на градове и села, на отделни съсловия и социални прослойки, който ще се влее в манастира, за да демонстрира свободно и категорично възроденото национално самосъзнание и чувство на национална гордост у българина от епохата на Българското възраждане.

Не е загубила сила възторжената поетична метафора, с която народът е дал своята оценка за величественото дело на рилци и първомайстор Павел. За нея в ОПИСАНИЕТО се казва: „Они като влизатъ първи път в нея, друго се не слуша от устата имъ, освенъ слѣдующите рѣчи: това было рай! и като я нарича и уподобява народо съ това име, неше да и е противно и превъзходно това уподобленіе, а най-паче заради содержимытъ в неѣ райски красоты.“ [...] „А щомъ народжтъ така я уподобява, значи справедливо е това уподобеніе“ (Неофит Рилски)⁴⁴.

БЕЛЕЖКИ

- ¹ А. Протичъ, ДЕНАЦИОНАЛИЗИРАНЕ И ВЪЗРАЖДАНЕ НА НАШЕТО ИЗКУСТВО ОТЪ 1393 ДО 1879 ГОДИНА – БЪЛГАРИЯ 1000 ГОДИНИ. 927-1927. Сборникъ, София, 1930, с. 479.
- ² М. Бичев, АРХИТЕКТУРА БОЛГАРИИ, София, 1961, с. 65.
- ³ Р. Berbenliev, KUNSTDENKMÄLER IN BULGARIEN, Leipzig, 1983.
- ⁴ М. Margaritoff, DAS RILA-KLOSTER IN BULGARIEN, Dissertation, Kaiserslautern, 1979.
- ⁵ М. Коева, ПАМЕТНИЦИ НА КУЛТУРАТА ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ. АРХИТЕКТУРА И ИЗКУСТВО НА БЪЛГАРСКИТЕ ЦЪРКВИ, София, 1977, с. 138.
- ⁶ Хр. Христов / Г. Стойков / Кр. Миятев, РИЛСКИЯТ МАНАСТИР, София, 1957, с. 37.
- ⁷ М. Цапенко, АРХИТЕКТУРА БОЛГАРИИ, Москва, 1955.
- ⁸ Н. Мавродинов, ИЗКУСТВОТО НА БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ, София, 1957, с. 132.
- ⁹ К. Иречек, А. Протич и др.
- ¹⁰ Г. Стойков, АРХИТЕКТУРАТА ПРЕЗ ЕПОХАТА НА БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ. Обществени и култови сгради. Глава V от КРАТКА ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА АРХИТЕКТУРА, София, 1965, с. 403.
- ¹¹ М. Коева, пос. съч., с. 139.
- ¹² М. Margaritoff, пос. съч., с. 48.
- ¹³ Н. Мавродинов, пос. съч., с. 148 и 149.
- ¹⁴ М. Коева, пос. съч., с. 138.
- ¹⁵ А. Божков/А. Василиев, ХУДОЖЕСТВЕННОТО НАСЛЕДСТВО НА МАНАСТИРА ЗОГРАФ, София, 1981, с. 18.
- ¹⁶ Пак там, с. 19.
- ¹⁷ Heinrich Brockhaus, DIE KUNST IN DEN ATHOS-KLÖSTERN, Leipzig, 1891.
- ¹⁸ Παύλος Μυλωνάς, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Ἁγίου Ὁρους (Νέα Ἑστία, Ἀφιέρωμα στὸ Ἅγιον Ὅρος, 37/1963, № 74, с. 199-207).
- ¹⁹ П. Милонас, пос. съч., табл. 3, дава с изключение на съборната църква във Великата Лавра годините на започването строежа; годините на завършването са отразени в съответните паметни надписи.
- ²⁰ Н. Мавродинов, ВИЗАНТИЙСКАТА АРХИТЕКТУРА, София, 1955, с. 148; В. М. Полевой, ИСКУСТВО ГРЕЦИИ. СРЕДНИЕ ВЕКА, Москва, 1979, с. 335.
- ²¹ А. Божков / А. Василиев, пос. съч., с. 42.
- ²² Р. Камбурова-Радкова, РИЛСКИЯТ МАНАСТИР ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО, София, 1972, с. 23 и 166.
- ²³ Неофитъ Рылецъ, ОПИСАНИЕ БОЛГАРСКОГО СВЯЩЕННАГО МОНАСТЫРЯ РЫЛЬСКАГО, София, 1879, с. 63-64.
- ²⁴ М. Коева, пос. съч., с. 144.
- ²⁵ М. Margaritoff, пос. съч., с. 21.

²⁶ Р. Камбурова-Радкова, пос. съч., с. 166.

²⁷ В текста (вж. бел. 23) Неофит Рилски поставя след израза: „и даде му се плано“ в скоби и употребявания турски синоним „ресимъ“ със значението на „план“, „копия“, вж. Найден Геров, Речник на БЪЛГАРСКИ ЕЗИК, София 1978; и *resim* – „картина“, „рисунок“, „чертеж“, „скица“, вж. ТУРСКО-БЪЛГАРСКИ РЕЧНИК, София, 1962.

²⁸ Р. Камбурова-Радкова, пос. съч., с. 187.

²⁹ А. Протич пише относно постройката на манастира (вж. пое. съч., с. 475): „Братството изпрати в Цариград делегация, начело с Неофитъ, да измоли да се въздигне отново изгорялата манастирска сграда. Неофитъ избра за строител първомайсторъ Павелъ от с. Криминъ (Костурско). *Двамата* (курсив мой) издигнаха от 1834 до 1837 г. най-монументалниятъ и художествено най-издържаниятъ на балканитъ манастиръ.“

³⁰ Неофитъ Рылецъ, пос. съч., с. 63.

³¹ Н. Мушанов, САМОКОВСКАТА БАЙРЯКЛИ ДЖАМИЯ – ЕДИН ПРЕДСТАВИТЕЛЕН ПАМЕТНИК НА БЪЛГАРСКИЯ БАРОК, АРХИТЕКТУРА, XXII/1965, кн. 7, с. 30.

³² По въпроса за обстоятелствата, при които проектираният от манастирските братя план на съборната църква е попаднал в самоковската джамия, ние имаме следната хипотеза, основаваща се на определени факти. Така при свалянето на повърхностния мазилков слой („интонакр“) на фреските, покриващи купола и подкуполните плоскости, върху втория слой – хастара или т.н. „аричиато“ – бяха открити вдълбани с острие в меката още мазилка графити, впоследствие замазани при полагане на горния тънък слой варова мазилка, върху които е изпълнена стенописа. При реставрацията носещият фреските горен мазилков пласт можа да бъде отделен от хастара, без самият той да бъде разрушен в процеса на свалянето. По този начин бяха открити и следите на изображенията, вдълбани някога скрито при изписването на джамията: схематичната планска на триконхална сграда, която отъждествихме с проектния план на църквата в Рилския манастир; надпис в северния ъгъл на подкуполния свод, състоящ се от три имена, написани едно под друго с кирилица, като началото на първото име беше заличено, а в останалата му част се чете ... ВАНЬ, след което следваха имената: ХРИСТО, КОСТО: изображенията на иглолистно дръвче, „барокова“ ваза и контур на птица, изпълнени все по същия начин – с изрязване на контура в мокрия мазилков слой, вдясно от този надпис, пак в полето на свода. За нас беше ясно, че графитите са правени по време на изписването на плафона от майсторите зографи или от някой от техните помощници, тъй като е известно, че хастарната мазилка при стенописи, изпълняващи се във фрескова техника, се полага от самите художници-изпълнители или от наети от тях мазачи (вж. Р. Камбурова-Радкова, пос. съч., с. 189). В подкрепа на това говореха и примитивно изпълнените „художествени етюди“ на дръвчето, вазата и птицата. Логично беше фрагментът от първото име да се изтъква като ЙОВАНЬ и да се потърсят сред известните през втората четвърт на XIX век самоковски зографи майстори със сходни имена. Не случайно ние ги идентифицирахме със зографите: ЙОАН

НИКОЛОВ, наричан още ОБРАЗОПИСЕЦ (считаме, че името му е написано в самоковския диалект като ЙОВАН, за което вж. В. Захариев, Годишници, СВЪРЗАНИ С РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРОЖДЕНСКО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО, Известия на Института за изобразително изкуство V, София, 1962, с. 142), ХРИСТО ЙОВЕВ (ЙОВОВИЧ) и КОСТО ПЕТРОВИЧ ВАЛЪОВ. Налице са и редица художествено-композиционни похвати, чрез които с помощта на стиловия анализ може да се разчете творческият почерк на всеки един от тях. Но това, което е особено съществено за нашата теза, свързващото звено в поредицата „случайни“ съпадения, е исторически засвидетелствуваният факт, че Йоан Николов Образописец е пребивавал почти цяла година в Рилския манастир заедно със семейството си по времето, когато се е замислял строежът на църквата. Неговият син, художникът Никола Иванов Образописов, пише в БЕЛЕЖКИ ЗА МОЯ ЖИВОТ: „Кадо поче уморката, чумата, (чумната епидемия, т. н. „первата мория“, избухва в Самоков 1833 – б.а.) баща ми ни заведе на бежания у Рила планина при манастиро [...] седяхме там близо една година“ (вж. А. Василиев, БЪЛГАРСКИ ВЪЗРОЖДЕНСКИ МАЙСТОРИ, София 1965, с. 460). Имаме всички основания да приемем, че авторитетният самоковски зограф Йоан Образописец, изучил иконописното художество в Света гора, и който само няколко години след това ще рисува стенописите в олтар на новата църква и празничните икони на централния иконостас, е участвал с компетентността си на художник в кръга на творческия колектив, замислил плана на новия храм. Твърде логично е следователно да се допусне, че именно Йоан Образописец е този, който изправен на скелето по време на изписването на Самоковската джамия, е нахвърлил скицата на изготвения в манастира план прел своите сътрудници върху мократа мазилка в желанието си да „онаглед“ разказа си за бъдещия грандиозен строеж на съборната църква в Рилския манастир.

³³ Неофитъ Рылецъ, пос. съч., с. 66-67.

³⁴ Пак там, с. 67.

³⁵ Пак там, с. 68.

³⁶ Изразът „ренесансов“ тук е употребен в най-широкия му смисъл с историческо съдържание, отнесено до периода на гръцкото национално възраждане и като стилова категория, с която биха могли да се характеризират някои отделни страни в планово-пространствената композиция и архитектурния детайл на църквата.

³⁷ При посещението си в манастира „Свети Павел“ през есента на 1839 година Дидрон (вж. Adolphe-Napoléon Didron, LE MONT ATHOS. EXPEDITION ARCHÉOLOGIQUE EN MONT ATHOS – ANNALES ARCHÉOLOGIQUES, XXIII/1863, с. 256) заварва „новата църква“ („Сретение“) да се изгражда наново (!), като при това „тя се издигаше вече на един метър от почвата“. Това сведение е в противоречие с годината на строежа, посочвана от всички автори, 1817. Тъй като е известно, че по време на гръцката революция 1821-1830, целият Атон, а с това и манастирът „Свети Павел“ е бил окупиран от турски войскови части, започнатият строеж на католикона най-вероятно да е бил спрял от предвождания ги Лобут паша. Нещо повече, изградените до тогава части на сградата на църквата може

да са били и съборени. Това би обяснило израза „новата църква се изграждаше наново“ в бележките на Дидрон. По-нататък той отбелязва: „Същият латомос (етимологията на думата означава „каменоделец“ – б.а.) беше дал плана и ръководеше изпълнението“. Това е бил архитектът на църквата, майстор Захариас, родом от остров Тинос, един от Цикладските острови. Монасите го били задължили да обиколи целия Атон, да изучи най-забележителната църква, за да построи тази на „Свети Павел“ по нейния модел, но латомос Захариас бил отказал и направил плана, който реализираше в момента по чисто въображение, както се изразяваше гордо самия той. „Това беше голямо самохвалство – продължава Дидрон, – тъй като новата църква напомняше една доста обикновена постройка във византийски стил; аз прецених, че имаше голяма аналогия между нея и католикона на Ивер или на Светата Лавра, именно църква с два параклиса отстрани.“ Майстор Захариас му показал в ателието си и плана на своята църква и един вид геометричен изглед на западния портал. Поради оскъдните сведения трудно може да се направи заключение за автентичността на този план, доколко той е оригинално дело на Захариас или съдържа наследения композиционен замисъл от първоначалния план от 1817 година. Ние сме наклонни да считаме, че тази приемственост на първообраза на църквата от началото на строежа е била умишлено скрита от монасите и техния „латомос“, тъй като не трябва да се изпуска предвид фактът, че след вдигането на турските войски от манастира след 1830, в него се настаняват гръцки монаси-йоанити на мястото на забягналите по време на революцията сръбски и български монаси, образуващи преди това славянско необщежително манастирско братство в „Свети Павел“. С цел да прекъснат традицията на необщежителната славянска обител, гръцките монаси превръщат манастира в общежителен. По този повод Дидрон отбелязва: „Свети Павел“, идиоритмичен шест месеца преди пристигането ни в Атон, беше преминал към общежителен, към киновия“.

³⁸ А. Божков / А. Василиев, пос. съч., с. 22.

³⁹ Л. Болутов, БЪЛГАРСКИ ИСТОРИЧЕСКИ ПАМЕТНИЦИ НА АТОН. София 1962, с. 18.

⁴⁰ А.-N. Didron, пос. съч., с. 260.

⁴¹ Левкийски епископъ Варлаамъ, Св. Иванъ, Велики Рилски Чудотворецъ и НЕГОВИЯ Манастиръ, София, 1928, с. 316.

⁴² Дидрон съобщава (вж. пос. съч., с. 257) за майстор Захариас: „той се гордееше с това, че е изучил своето изкуство при един френски архитект на име Барон, който бил посетил Гърция и Мала Азия.“

⁴³ П. Милонас, пос. съч., табл. 3.

⁴⁴ Неофитъ Рылецъ, пос. съч., с. 79 сл.

БЕЛЕЖКА НА РЕДАКТОРА

Студията на арх. Никола Мушанов се публикува тук без промени, според авторската редакция на текста, предадена за печат в края на декември 1982 и отпечатана през юни 1987 година в сборника ОПАЗВАНЕ НА ПАМЕТНИЦИТЕ НА КУЛТУРАТА В БЪЛГАРИЯ – Годишник на Националния институт за паметниците на културата, том IV, с изправени от автора печатни грешки. Първоначално тя беше замислена и написана – подобно на втората студия в настоящия том – за един сборник от изследвания, посветен на дългогодишния директор на Националния институт за паметниците на културата професор Пею Бербенлиев по случай неговата 65-годишнина. В резултат на някои интриги, каквито не липсваха сред политическия и културния живот в България през режима на „народната власт“, издаването на този сборник беше забранено, а подготвените за него материали, освен моята студия, се отпечатаха с петгодишно закъснение в споменатия по-горе годишник. Но и този годишник не беше пуснат в свободна продажба и с изключение на няколко екземпляра от него, получени от авторите, целият тираж беше даден за претопяване в началото на 1990 година. Издирването на причините за тези обстоятелства не е обект на моите бележки, а и те сигурно трудно могат да бъдат разбрани от следващите поколения български изследователи и ценители на нашето културно наследство. Факт е обаче, че както студията на арх. Мушанов, така и останалите материали, поместени тук и в по-голямата им част непубликувани досега, засягат някои твърде важни и дори основни проблеми от историята на българската култура. И както би показал дори един най-повърхностен поглед върху литературата по тези проблеми, излязла през последните две десетилетия, и то не само в нашата родина, за тяхното решаване не може да става и дума – а дори поставянето им като предмет за изследване, както показва съдбата на унищожения годишник на НИПК, беше табу за българската наука.

Темата, на която е посветена студията на арх. Н. Мушанов, го занимаваше още от самото начало на неговата дейност в Националния институт за паметниците на културата – с нея той се сблъска още при първия паметник, на чиято консервация и реставрация той отдаде повече от едно и половина десетилетие от живота си – самоковската Байраклъ джамия. Заедно с другите забележителни паметници на архитектурата на Българското възраждане в Самоков тя дълго време съставляваше основния дял на неговата изследователска и консерваторска дейност. И той беше един от първите, които разбраха тясната взаимна зависимост на тези художествени паметници с главното огнище на нашата късносредновековна култура – българските светогорски манастири, отгдето излиза не само книгата-манифест на Българското възраждане, Славянобългарската история на Паисий Хилендарски, но също така архитектурата и монументалното изкуство на XVIII-XIX век в България.

Макар и някои от твърденията и изводите на автора на статията да не могат вече да се поддържат, нейното повторно публикуване считам за належащо и необходимо, защото тя не само постави за първи път на научна основа разглеждането на едни от най-важните проблеми от историята на българската архитектура от епохата на нашето национално възраждане, но и показа къде трябва да се търси генетичната връзка на тази архитектура – както изобщо на

цялата наша съвременна култура. Когато авторът на статията преди петдесет години насочи погледа си към паметниците на българската архитектура в Света гора и потърси тяхната връзка с познатите на всички нас църкви, частни и обществени сгради в България от същата епоха, към които точно по това време интересът на нашето общество беше особено нараснал, той навлезе в една област, която за това общество беше свършено непозната и чужда – а такава тя си остана и през следващите пет десетилетия. В тези пет десетилетия продължи без прекъсване процесът на отчуждаване на нашето общество от корените на неговата национална култура, насочван по идейни съображения и съобразно чужди политически и държавни интереси в неверни посоки, противно на интересите и на националните традиции на нашия народ.

Но връзките на българската култура със Света гора се оказаха при проучванията на арх. Мушанов по-силни и по-дълбоки, отколкото той предполагаше – и отколкото беше приятно за определени политически и културни фактори в България, които поддържаха твърдо становището за нейния автохтонен произход, резултат от „бързото развитие на производствените отношения сред българското градско съсловие“. А че корените на тази култура не са били изтръгнати във всички български земи заедно със заробването на тяхното население и традициите ѝ някъде са били поддържани през столетията на „безпросветния мрак“, тези фактори не желяеха и да чуят. Още повече, че тези традиции са се пазели не от друго, а от служителите на църквата – „на регресивния християнски култ“. Възприета беше – и то още преди марксизмът да стане водещата идеология – максимата, че „свободата не ще екзарх, а иска Караджата“. И по такъв начин нашето общество трябваше да бъде откъснато от неговите морални основи, които то намирал в учението на християнството, поддържащо неговото национално самосъзнание, неговия език, неговата култура. Резултатите са добре известни на всички – двадесетият век, векът на „най-високия подем на науката и техниката“, ще влезе в историята като векът на най-разрушителните и убийствени войни, на най-страшните диктатури, на най-големите злоупотреби с природата и на най-големия упадък на морала през цялата позната история на човечеството. Ако следващият, двадесет и първият век, не го надмине и засенчи.

Ние тук не трябва да се извиняваме, че чуждата на нас идеология ни беше наложена – такава чужда идеология ни е била налагана и друг път, и то нееднократно, но нашият народ е намирал в себе си силите да ѝ се противопоставя. И се е противопоставял с по-голям или по-малък успех, но все пак е успявал да запази своята идентичност, своя език и традициите на своята култура...

Именно тези традиции Мушанов намира в паметниците на църковното изкуство, запазени в българските манастири на далечния Атон – без още да може да разбере, че това са именно *българските* духовни и културни традиции, а не твърде разводненото и често манипулирано от чужди на нашия народ идеологии понятие „православие“. Той още не знае, че поредицата паметници, които причислява към една фиктивна „атонска школа“, в действителност са създадени от едно и също българско строително ателие в продължение на осем десетилетия. Не знае и че „атонският манастирски тип църква“ в действителност е създадено на българското монашество, и че е

възникнал още много векове преди този тип да бъде наподобен в Атон. А и че строителната техника на това ателие, както и идеята за оформяне на вътрешното пространство на храма, идват също от традицията на *българското* християнско – не *гръцкото* „православно“ – изкуство, при това от най-дълбоката древност, споменът за която враговете на нашия народ полагат най-големи усилия да заличат.

Мушанов обаче знаеше, че тези традиции на българската архитектура запазва и предава на следващите поколения ислямската архитектура – светска и сакрална. При все това му беше трудно да свикне с мисълта, че създателят на най-забележителните български църкви на XIX век – и не само на този век! – е създал и най-чудноватата джамия с дървена куполна конструкция. А тъкмо този паметник, запазен като по чудо между многото стотици разрушени ислямски „култови“ паметници, показва най-добре, подобно на Томбул джамия в Шумен, връзката на българското строително ателие на Първомайстор Павел от Кримин с ислямската архитектура в нашите земи – и то в най-широк смисъл, защото дейността на това ателие се простира чак до Тирана, Берат/Белград и Тетово, преди то да стигне до Самоков и Рилския манастир.

А.Ч.