

Преслава Илиева

**Магистърска теза:** Стенописите от наоса на църквата „Св. Илия”

**Научен ръководител:** проф. Елка Бакалова д.н.

## **Стенописите от наоса на църквата „Св. Илия” в Илиенци**

В настоящата статия ще разгледам стенописите от наоса на църквата „Св. Илия”, която се намира в квартал Илиенци в София. Те представляват интерес, тъй като се датират от XVI в., период, който е определящ за следващото развитие на иконографското изкуство по българските земи. От почти целия XVI век няма запазени датирани паметници на монументалната живопис, което прави стенописите на разглеждания храм още по-значими за изкуството.

Публикации за църквата „Св. Илия” има от проф. Васил Пандурски в “Известия на института по изкуствознание” и от Асен Кирин, статия в списание „Изкуство”. Двамата автори имат различни хипотези за датировката на стенописите от наоса. Според проф. Пандурски те се отнасят към XIV-XV век. Той съпоставя иконографската система с тази на църквите в село Беренде, Драгалевския манастир и храма “Св. Петка Самарджийска” в София. Проф. Пандурски се основава на факта, че този вид декорация е много характерен за подобни сводести храмове от XIII, XIV и XV век. Като допълнителни доказателства привежда наличието на елементи от старата живописна традиция – изографисването на цели фигури по сводовете на нишите; цокълът е изрисуван с фриз от прихванати завеси с охльови чупки и приложения с розети и други орнаменти.

При по-късно изследване на храма Асен Кирин открива и разчита два ктиторски надписа, в които се казва, че изписването е станало през 1550 година. Те се отнасят до живописиста в кораба и върху източната стена на

притвора (старата фасада на храма), където е представена композицията *Страшният съд*. В своята статия Кирин разглежда и анализира прочетените от него надписи. Първият ктиторски надпис е поместен на обичайното си място – над вратата върху западната стена на наоса. Той е силно повреден и от общо шестте реда се виждат само първите два. Останалите се разчитат по негативните следи, останали след отпадането на боята. След разчитането на текста Асен Кирин установява, че изписването на храма е станало по времето на йеромонах Митрофан, но за съжаление поради повредите не успява да разкрие имената на ктиторите, изредени в четвъртия ред.

Другият ктиторски надпис се намира в самата композиция *Страшният съд* под една от арките в редицата на хоровете от праведници, вземащи участие в правораздаването при Второто пришествие на Христос. От него Кирин научава, че църквата “Св. Илия” е била изографисана през 1550 година, по времето на архиепископ Пахомий, с дарението на всички илиенчани.

Като допълнително доказателство за датирането на стенописите от XVI век Асен Кирин разглежда редица сцени и образи, които свързва с основни теми в идейния живот на българите от първата половина на XVI век.

Независимо, че живописата от наоса следва установената на Балканите иконографска програма от XII-XIII век, няма съмнение, че тя е от по-късно време. За това свидетелстват не само ктиторските надписи, открити от Асен Кирин, но и редица софийски църкви от края на XVI и началото на XVII век, чието планово устройство и обемно-пространствено решение са сходни с тези на Илиенската църква и са характерни за периода. Също така в някои от сцените могат да бъдат открити влияния на най-представителните образци за епохата, а именно католиконите на Великата

Лавра, Дионисии, Кутлумуш и Дохиар на Атон, които биват изписвани от критски зографи именно през XVI век.

\* \* \*

“Св. Илия” е еднокорабна, едноапсидна и безкуполна църква, с общи размери<sup>1</sup> 19,55 X 6,75 м. Храмовият кораб с олтарната апсида е с размери 9,30 X 6,75 м. Той е сводест, с по три срещуположни ниши от север и юг и е вкопан в земята 1 метър. През XVII век Илиенският храм се разширява чрез добавянето на притвор с размери 7,10 X 6,75 м., а през XIX век е построен още един притвор, който е външен и е по-малък.

Програмата на стенописите в наоса следва по схема традицията на сводестите църкви в България от XVI-XVII век. Разпределението на сцените е по установената от XIII-XIV век система.

В източната част на храма, в конхата на апсидата е представена *Богородица Ширишая Небес*, като нейното изображение е необичайно голямо. Под нея е изографисано *Причастието на Апостолите*. Следва *Поклонение на жертвата*. В най-високата част от източната стена е изписана сцената *Възнесение*. Свидетелите на Христовото Възнесение са показани в две симетрични групи от страни на полукалотата на апсидната конха.

Както е обичайно, по зенита на свода, заменящ купола в наоса, в големи медальони са поместени различни ипостазни образи на Христос. Трите средни дяла на свода са отделени за *Христос Пантократор* – в центъра, *Христос Емануил* – на изток, *Христос Архангел от Великия съвет* – на запад. Последните два образа започват да се изписват през XVI – XVII век, което е още едно доказателство за това, че наосът на църквата е

<sup>1</sup> Пандурски, В. Стенописите на Илиенския манастир край София – Известия на Института по изкуствознание, Том XIII, С. 1969, с. 5; Бербенлиев, П. За архитектурата на църквите в България под турско робство”, С., 1987.

зографисан през XVI век. Двата крайни сегмента от зенита на свода са заети от изображенията на старозаветни пророци. Западният сегмент е почти напълно разрушен, запазени са само части от одеждите на старозаветните първосвещеници и няколко букви върху единия от свитьците. Източната част от зенита на свода е много по-добре запазена. Могат да се различат три старозаветни фигури, които се идентифицират по атрибутите им – това са съответно *пророк Самуил* – държаш рог, *пророк Мойсей* – носещ скрижалите на Завета, и *пророк Аарон* с жезъл в ръце. Под изображенията в зенита на свода е регистърът с медальони на пророци, държачи свитьци. Техният брой е 24.

Два пояса с необичайно голям брой евангелски сцени са изографисани на южната и на северната стена на наоса и изобразяват циклите на Великите празници, Страстите Христови и Цветния триод. Всеки регистър включва по осем композиции.

Първата сцена от Великите празници е *Рождество Христово*. Централно е представена пещерата с Младенеца и Богородица. В горната част се вижда ангелски хор, Боготечната звезда и фигура вероятно на пастир. Под ангелския хор са изобразени пристигащите на коне влхви, а под тях Соломия с друга девойка, къпеци младия Христос. Отново на преден план е показан Йосиф, разговарящ с облечен във власеница старец с крива тояга. Образът на стареца<sup>2</sup> се появява след XV век и според Г. Мийе това е пастир, но тоягата и надписите “Менен”, “Менех” или “Анен”, често изписвани около него, дават основание на Б. В. Сапунов да тълкува присъствието му като отзвук от възраждането на античната критика към християнството. Кривата тояга – символ на лъжата, и името “Анен”, превеждащо се като “никой” или “нищо”, свързват този персонаж със споменатия в Протоевангелието на Иаков книжник Анен, който узнавайки

---

<sup>2</sup> Ръцева, С. Църквата “Св. Атанасий” в Арбанаси и традициите на епирското ателие – Велико Търново, 2005, с. 55.

за раждането на Месията, отива при Йосиф, за да се опита да събуди у него съмнения относно непорочността на Христовото зачатие. В случая тук няма надпис, съпровождащ стареца, но може да се предположи, че зографът е ползвал гръцки образец, произхождащ от Света гора. Друг елемент, който отново посочва връзка с Атон, е позата на Богородица, която не е легнала, а е коленичила пред Младенеца, леко приведена в поклон пред него. Тази поза е характерна за западноевропейското изкуство,<sup>3</sup> чиито елементи навлизат чрез критската изобразителна школа.

Подобни са схемите на изобразяване на сцената в църквата “Св. Никола” в село Марица. Там също е представен разговорът на Йосиф с книжника Анен.

След *Рождество Христово* цикълът продължава със сцените *Сретение Господне*, *Кръщение*, *Възкресяването на Лазар*, *Влизане в Йерусалим*, слиза в долния регистър, за да продължи с *Разпятие* и *Възкресение (Слизане в Ада)*. Цикълът на Великите празници завършва с *Успение Богородично*, заемащо по-голямата част от западната стена на кораба.

След представянето на почти всички сцени от Велики празници в храма зографът продължава със Страстите Христови. Цикълът датира още от раннохристиянската епоха, като първите му образци, представящи го съвсем редуциран, се срещат в паметниците на саркофазната пластика от IV век.<sup>4</sup> Иконографията му се разширява през епохата на Комнините (XI – XII век), което е исторически обусловено от Кръстоносните походи. През това време се обособява и неговата топография на северната стена на наоса. Три столетия по-късно, по-време на турската инвазия на Балканите, поради засилилия се в църковното изкуство стремеж към дидактичност и

<sup>3</sup> *Кирин, А.* Илиенските стенописи от 1550 година в контекста на духовния живот на епохата – Изкуство, бр. 9-10, С., 1990, 2-8.

<sup>4</sup> *Ръцева, С.* Църквата “Св. Атанасий” в Арбанаси и традициите на епирското ателие, Велико Търново, 2005, с. 56.

иконографска изчерпателност, явяващ се естествена реакция срещу опитите за религиозна асимилация, се наблюдава ново разширяване на сцените от Страстите Христови, в резултат на което някои от съставляващите го композиции започват да се изобразяват в регистрите на южната стена, смесвайки се с Великите празници и Христовите чудеса. В църквата “Св. Илия” е показан доста разширен цикъл на Страстите. Вероятно една от причините за това е отъждествяването на християните с Иисус и така както Той е страдал от ръцете на мъчителите, така и те сега страдат заради вярата си.

Сцените *Тайната вечеря* и *Умиване на нозете* се явяват своеобразен преход към същинските страсти. Тук *Тайната вечеря* предхожда *Умиване на нозете*. Това подреждане може да се обясни с текста на евангелието на Йоан, в което се казва, че Христос е станал от Тайната вечеря, за да измие нозете на апостолите. *Тайната вечеря* в църквата “Св. Илия” е от така наречения асиметричен тип, при който Христос, св. ап. Йоан и св. ап. Петър са изобразени в дясната част на трапезата, а пресягащият се към блюдата Иуда – в центъра<sup>5</sup>. Тази композиция на сцената е позната в Балканската църковна живопис след XIV век и е характерна за образите на западноевропейския ренесанс. Според Г. Мийе тя има за основа кападокийски модел.<sup>5</sup>

След *Умиване на нозете* разказът продължава с *Моление в Гетсиманската градина*. Тя се явява последното прелюдие към драмата на същинските страсти. Христос е представен два пъти, един път молещ се и втори, укоряващ св. ап. Петър, че не е останал буден.

Следва композицията *Предателството на Иуда*, която е разположена на северната стена в горния регистър. В нея е включен и епизодът с отрязването на ухото на слугата на първосвещеника, Малхей.

---

<sup>5</sup> Цит. съч. бел. 1, 2, 3.

Останалите сцени от Страстите Христови са *Христос на съд пред Анна и Каяфа*, *Отричането и смъртта на Иуда*, *Съдът на Пилат*, *Поругание* и *Бичуване*. При подреждането им има известни вариации, дължащи се на текста на евангелието на Йоан, съгласно който Христос два пъти е на съд пред Пилат – веднъж преди поруганието с плетения трънен венец и втори път след поруганието.

В храма „Св. Илия” зографът е избрал да покаже първо сцената *Христос на съд пред първосвещениците Анна и Каяфа*. На преден план се виждат седналите първосвещеници, а срещу тях изправен, с вързани ръце е Христос. Зад фигурата на Божия син, в дъното, е изобразена тълпата, дошла да види Неговото осъждане.

Преди да отиде на съд пред Пилат, в евангелие на Матей се споменава за разкаянието на Иуда. Тук тази сцена се намира на южната стена, точно под *Рождество Христово*. Иуда е представен три пъти – разкаянието му чрез връщането на сребърниците на първосвещениците, обесването и мъртвото му тяло. Този епизод е особено популярен през поствизантийската епоха и въпреки малките размери на храмовете, които дават възможност да се изобразяват редуциран брой сцени от Страстите, той много често бива включван.<sup>6</sup>

В композицията *Съдът на Пилат*, съдейки по това, че е изобразена преди *Поругание* и *Бичуване*, би трябвало това да е първият път, в който Христос се явява пред Пилат. Само че Пилат е представен седнал на трон, в царствено одеяние и корона, извърнат на една страна, миейки си ръцете. Това очевидно показва момента на вече дадената присъда.

---

<sup>6</sup> Пенкова, Б. Стенописите в църквата “Св. Петка Самарджийска” в контекста на балканското изкуство от XVI век – Проблеми на изкуството, 1991, бр. 2, С., с. 38.

Интерес представляват епизодите *Поругание* и *Бичуване*, които от една страна разширяват Страстния цикъл, а от друга отразяват индиректното влияние на западноевропейската иконография.<sup>7</sup>

*Поругание* следва традиционната схема. Христос е изобразен в средата на композицията, облечен в багреница. На главата му има трънен венец. Зад Него са музикантите и танцьорите, а в дъното се виждат сгради.

За разлика от често срещаната у нас през XVI и XVII век композиция *Поругание* присъствието на *Бичуване* е твърде епизодично.<sup>8</sup> Намира се само в арбанашката църква “Св. Атанасий” и в двата бобошевски храма “Св. пророк Илия” и “Св. Атанасий”. В Атон около средата на XVI век различните варианти на *Бичуване* са включени в програмата на Великата Лавра (1535 г.), Ксенофон (1547 г.), Дионисий (1547 г.) и Ставроникита (1546 г.). Именно през този период и Арбанаси, и Бобошево, ползващи се с привилегирован “вакфски” статут, поддържат оживени контакти с атонските обители. Тук в храма “Св. Илия” изключителен интерес представляват две неща. Първо, присъствието на самата сцена в програмата на църквата, очевидно рисувана по-скоро от провинциален зограф. И един рядък детайл, наблюдаващ се в композицията. Това е начинът, по-който са извити ръцете на Христос зад гърба Му и са привързани към стълба. Този “западен” елемент е проникнал през Атон като главен посредник на западноевропейското влияние и чрез представители на Критската школа, които през XVI век работят не само като монаси в Светогорските обители, но и изпълняват поръчки из цяла континентална Гърция.<sup>9</sup>

Следва *Отричането на Петър* и сцената *Поделянето на дрехите*, която обикновено се изписва към композицията *Разпятие* в нейния по-

<sup>7</sup> Ръцева, С. Църквата “Св. Атанасий” в Арбанаси и традициите на епирското ателие, Велико Търново, 2005, с. 57.

<sup>8</sup> Цит. съч. бел. 1, 2, 3.

<sup>9</sup> Цит. съч. бел. 1, 2, 3.

разширен вариант. Тук тя е изнесена отделно и се намира на северната стена в горния регистър, а *Разпятието* е разположено точно срещу нея, само че на долния регистър. Страстите Христови завършват с *Носенето на кръста* и *Оплакване*.

След представянето на Великите празници и Страстите Христови зографът продължава христологическите сцени с цикъла на Цветния триод. Последният възниква много преди XVI век. Тъй като е съставен главно от сцени, илюстриращи епизоди от живота на Христос, основна роля при формирането му изиграват т. нар. “четения” (зачала) от евангелието по време на литургия. През XVI век цикълът на празниците от Цветния триод все още се изобразява предимно в съкратен вариант. Но с течение на времето той започва да се появява в монументалната живопис във все по-цялостен вид. Под влияние на Атон придобива популярност сред монашеските среди навсякъде по Балканите. Присъствието на този почти пълен цикъл в църквата „Св. Илия” говори за бурната културна дейност, която се е развивала по това време в Софийска света гора. Сцените вървят в посока на часовниковата стрелка, като започват от долния регистър на южната стена и продължават на северната. Първата композиция е *Апостолите Петър и Павел на гроба Господен*, след нея е изобразена *Слизане в Ада* и *Неверието на апостол Тома*. Останалите изобразени от зографа епизоди са *Неделята на мирносоците*, *Неделята на разслабения от Витезда*, *Преполовение на празника*, *Христос се явява на апостолите на Тивериадско море*, *Изцеление на слепия от рождение*.

Последните три композиции от цикъла на Цветния триод показват три от чудесата на Христос. Това са *Изцеление на дъщерята на хананейката*, *Христос изцелява парализиран и хром* и *Христос изцелява болния от воднянка*. От трите най-добре запазена е последната. Интересното при нея е, че образът на болния от воднянка е почти идентичен с този на същата сцена, изобразена в църквата “Рождество Христово” в Арбанаси.

Под регистрите с христологичните сцени са изографисани медальони на светци мъченици, от които са запазени само шест. Най-долу на южната и северната стена се намират образите с правите светци, които са силно повредени. Северната и южната стена имат по три аркозоли. На северната стена в нишата най-близо до олтара не е запазено никакво изображение. В средната аркозола е поместена композицията *Дейсис*, а до нея в западна посока са изрисувани трима светци мъченици. От образите на тримата се идентифицира само ликът на *св. Димитър* по запазения надпис. На южната стена, в най-източната ниша има светци архиереи. В следващата аркозола са нарисувани двама светци владетели. За съжаление няма запазен надпис, който да даде сведения кои са те. В последната ниша, най-близо до входа се различават образите на светците *Козма* и *Дамян*. Между двамата има пространство, от което стенописите са изличени и вероятно там е била илюстрирана фигурата на третия много почитан светец лечител – *св. Пантелеймон*. На стълбовете между нишите са били представени фигурите на светци, от които е останал запазен само лика на *св. Иван Рилски*. Образът на светеца се намира на северната стена-стълб между двете ниши близо до изхода.

Под композицията *Успение Богородично* са изобразени в медальони три жени светици, а на юг от входа са зографисани фигурите на неизвестен светец мъченик и на *св. Константин* и *св. Елена*. Ктиторският надпис над входа е прекъсвал реда от медальони, опасващ южната и северната стена. От другата страна на входа се намира образът на *св. архангел Михаил* или *Гавриил*.

Стенописната програма на наоса на храма завършва със *Страшния съд*, заемащ цялата източна стена на притвора – старата фасада на църквата. За изграждането на специфична поствизантийска иконография на композицията в балканските паметници от XVI и XVII век най-голяма роля имат произведенията на критските зографи от XVI век.

Нововъведенията, които те налагат чрез произведенията си в най-големите атонски манастири, бързо се разпространяват на Балканите.<sup>10</sup> Такива нововъведения и влияния срещаме и в *Страшния съд* на Илиенския манастир. Композицията представя Христос от Второто пришествие, от двете страни на който са свитъците, изобразяващи небесата. Върху свитъците са разположени на юг три зодиакални знака (Близнаци, Скорпион и Дева), а на север – четири коленичили крилати фигури – персонификации на планетите. Зодиите много рядко се срещат в иконографията. Такива откриваме отново в *Страшния съд* от Драгалевския манастир (1476 г.). Под небесните свитъци са представени пророците Давид и Соломон. Тяхното присъствие засилва идеята за съда, който ще постигне всички и праведниците ще бъдат възнаградени, а грешниците ще бъдат наказани. Уготованият престол, край който са коленичили Адам и Ева, е под две свързани със стена кули – символи на Небесния Ерусалим. Под хоровете праведници са показани: на север – раят, а на юг – адът. Над стените на рая е фигурата на спящият пророк Даниил, видял в съня си пророчеството за настъпването на Вечното царство и разтълкувал загадъчния сън на Навоухдоносор (Даниил 2:13 – 49). Тази тема също е много рядка, през XVI век спящият пророк Даниил е изписан от критските зографи в Света гора (Великата лавра, Дионисий, Дохиар).<sup>11</sup>

Под отделна арка в реда на хоровете праведници е изписан образът на мъж в просяшки дрехи. Така в поствизантийската живопис се представят нищите, които в деня на Страшния съд свидетелстват за

<sup>10</sup> Пенкова, Б. За някои особености на поствизантийското изкуство в България, Проблеми на изкуството, 1999, № 1, 3-8; Пенкова, Б. “Тия най-малки мои братя” в поствизантийската иконография на Страшния съд и в контекста на балканската народна култура – Проблеми на изкуството, бр. 4, С., 1993, с. 21; Gerov, G., “La peinture monumentale en Bulgarie pendant la duxieme moitie du XVe – debut du XVIe siecle. Nouvelles donnees”, Международна конференция “Византийското културно наследство и Балканите”, Септември 6-8, 2001, Пловдив, България.

<sup>11</sup> Кишин, А. Илиенските стенописи от 1550 година в контекста на духовния живот на епохата – Изкуство, 1990, бр. 9-10, С., с. 8.

милосърдието и добротворството на хората (Пс. 9:8 – 9; Матей 25:34 – 45).<sup>12</sup> Изображенията на сиромасите в Страшния съд не са неизвестни във византийската литература. В описанията си на македонските паметници П. Милюков споменава тяхното присъствие като “малейшие из малых” в *Страшния съд* от Слимничкия манастир. Н. П. Кондаков също ги отбелязва при разглеждането на тази композиция в трапезарията на Великата лавра на Атон, като не пропуска да отбележи и съпровождащите ги евангелски текстове, разкриващи техния смисъл. От своя страна А. Грабар регистрира фигурите на сиромасите в няколко български паметника – Кукленския манастир, в новата митрополия на Несебър.<sup>13</sup>

Традиционното място на сиромасите в сцената е зад коленичилите от двете страни на Уготования престол Адам и Ева. Така те се появяват в произведенията на критските зографи в атонските манастири на Великата лавра, Дионисий и др. В композицията от Дионисий например зад Адам е изобразен стар мъж в къса дреха и тояжка в ръка, а зад Ева – гол до кръста младеж със скръстени върху гърдите ръце и торба през рамо, а на главата със странна малка шапка с периферия.<sup>14</sup> В Илиенския храм има само един сиромах, който се намира под коленичилия Адам. Той е представен като възрастен мъж, облечен с къса туника и шапка. От известните досега изследвани и публикувани паметници по българските земи църквата “Св. Илия” е първата, в която бива изографисан образът на сиромасите, навлязъл в иконографията от Атон. Следващите образи на сиромаха са от по късно време, фреската от първия слой в църквата “Рождество Христово”

---

<sup>12</sup> Цит. съч. бел. 10, 11.

<sup>13</sup> Геров, Г. Класицизиращото направление в Балканското изкуство от XVI век – Стенописите от новата митрополия в Несебър - Проблеми на изкуството, 1991, № 2, 21-29;

Пенкова, Б. “Тия най-малки мои братя” в поствизантийската иконография на Страшния съд и в контекста на балканската народна култура – Проблеми на изкуството, бр. 4, С., 1993 г., 21.

<sup>14</sup> Цит. съч. бел. 10, 11.

в Арбанаси от 1597 год. и от фасадата на католикона на Роженския манастир. Най-много са примерите от XVII век.

Просякът, като възплъщение на Бога и символ на човешкото милосърдие, е едно от проявленията на голямата тема за милосърдието като основна християнска добродетел, широко застъпена не само в християнската дидактична литература, но и в християнското изкуство.<sup>15</sup> Тя е особено популярна сред монашеските среди и по този начин може да се обясни присъствието му в композицията *Страшният съд* в Илиенци, тъй като храмът е бил част от манастирски комплекс.

\* \* \*

Програмата на стенописите от наоса следва установения ред и в нея не се наблюдават отклонения. Необичайна е липсата на изображение на патрона на храма, което обикновено се помещава срещу Дейсисната композиция. Тук обаче вместо него са представени образите на светци на владетели. Фигурите на светците са подредени в установената последователност, първо светците владетели, след това светците войни и лечители и в най-западната част на наоса са образите на жени светици. По-необичайното е присъствието на множеството христологични сцени. Толкова много има в църквата “Св. Петка Самарджийска” от XVI век<sup>16</sup>.

Видно е, че иконографската програма, както и изборът на сцени в църквата “Св. Илия” е обусловена от духовния живот на българите в София. Стенописите в софийските манастири предимно от края на XV до

<sup>15</sup> Пенкова, Б. “Тия най-малки мои братя” в поствизантийската иконография на Страшния съд и в контекста на балканската народна култура – Проблеми на изкуството, 1993, бр. 4, С., с. 26.

<sup>16</sup> Според Стамен Михайлов, ръководил разкопките през 1956 на храма “Св. Петка Самарджийска”, стенописите са от XV век. В своята статия в сп. Проблеми на изкуството “Стенописите в църквата “Св. Петка Самарджийска” в контекста на балканското изкуство от XVI век” Бисерка Пенкова предлага XVI век като друга датировка.

средата на XVII в. притежават някои общи особености. Това са определени тематични предпочитания към сюжети със сложно богословско съдържание, които показват използване на Атонски модели, част от които срещаме в Илиенския храм.

\* \* \*

Стенописите от наоса на манастирската църква в Илиенци са от период, който е определящ за следващото развитие на иконографското изкуство по българските земи. От почти целия XVI век няма запазени датирани паметници на монументалната живопис, което прави разглеждания храм още по-значим за изкуството от този период. Именно през първата половина на XVI в. така наречената критско-атонска школа се издига в ранг на норма за цялото поствизантийско изкуство.<sup>17</sup> Тя носи белезите както на чисто византийската традиция, така и елементи от западноевропейското изкуство. За разпространението на тази живопис най-голям принос има Теофан Стрелицас (Ватас),<sup>18</sup> който заедно със синовете си изпълнява редица ансамбли в атонските манастири. У нас няма запазени произведения на критски зографи,<sup>19</sup> но ред икони и стенописи са тясно свързани с техния кръг на влияние. Такива влияния откриваме в Илиенския манастир, както и в църквата “Св. Петка Самарджийска”, последната също зографисвана през XVI в.

Живописиста на повечето Софийски манастири е свидетелство за интензивния културен живот на българите през XV-XVII в. - период, неоснователно наричан някога епоха на „денационализация“<sup>20</sup> и „художествено безплодие“. Те дават възможност да се проследи еволюцията на българското изкуство през този период, промените в светогледа и в художествения език. Те са свидетелство за нарастващ

<sup>17</sup> Пенкова, Б. За някои особености на поствизантийското изкуство в България – Проблеми на изкуството, бр. 1, С., 1999, 4.

<sup>18</sup> Наречен Критянина, защото е родом от о-в Крит.

<sup>19</sup> Няма подписани такива.

<sup>20</sup> Протич, А. Денационализация и възраждане на народното изкуство от 1393-1878 г. България 1000 години, С., 1930, 383 – 440.

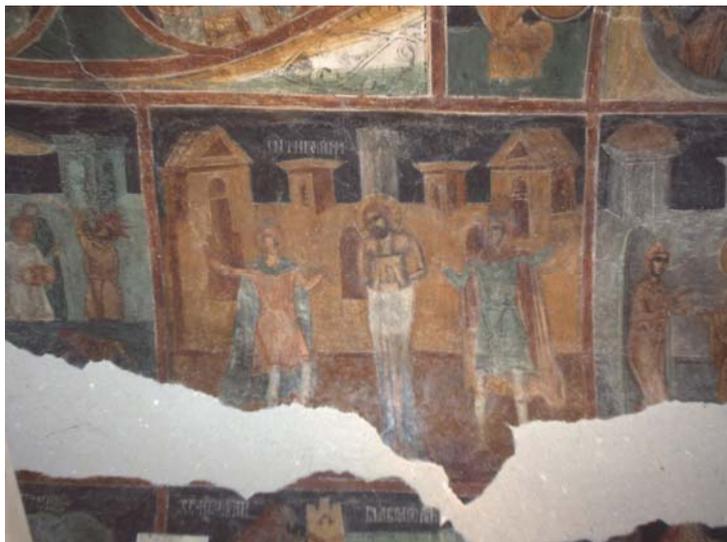
интерес към повествователните подробности, за постепенно навлизане на реални в религиозните сцени, за увеличаване на елементите от народната традиция, които довеждат до промени в художествената система на българското изкуство, изявени в епохата на Възраждането. Ето защо посветих статията си на стенописите от наоса на Илиенската църква.

Списък на илюстрациите:

1. Тайната вечеря. Стенопис от ц. „Св. Илия” в Илиенци.
2. Бичуване. Стенопис от ц. „Св. Илия” в Илиенци.
3. Страшният съд. Стенопис от ц. „Св. Илия” в Илиенци.
4. Страшният съд – детайл. Стенопис от ц. „Св. Илия” в Илиенци.



1. Тайната вечеря. Стенопис от ц. „Св. Илия” в Илиенци.



2. Бичуване. Стенопис от ц. „Св. Илия” в Илиенци.



3. Страшният съд. Стенопис от ц. „Св. Илия” в Илиенци.



4. Страшният съд – детайл. Стенопис от ц. „Св. Илия” в Илиенци.