

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“
Институт за балканистика при БАН
ТЪРНОВСКА КНИЖОВНА ШКОЛА. Т. 7
Седми международен симпозиум, Велико Търново, 8–10 октомври 1999 г.

КАНОНИЧЕСКАТА ПЪРВООСНОВА НА НОВОВИЗАНТИЙСКАТА СТЕНОПИС НА РОСТОВЦЕВ В СТАРОЗАГОРСКАТА ЦЪРКВА „СВЕТА ТРОИЦА“

Иван МАТЕВ (Стара Загора)

Оповестяването (за първи път) на уникалната нововизантийска стенопис на Николай Евгениевич Ростовцев (Харков, 1898 — София, 1992 г.) в старозагорската историческа църква „Света Троица“ бележи етапен принос в общия контекст на проучванията върху българската православна каноническа фреска — на пейната вековна византийска първооснова, на славянската ѝ рефлексия. И в този смисъл като научна реализация стенописното представяне на храма „Света Троица“ се явява втората концептуална част от труда ми „Богодържавата на Ростовцев“. Ще посоча, че моята първа авторска част под заглавието „Иконописта в старозагорския параклис „Св. Теодор Тирон“ — славянска романтична редакция на византийския православен канон“, свързана също с името и зографското дело на големия познавач, теоретик и художествен интерпретатор на балкано-славянското църковно изкуство в пределите на византийския православен кръг Николай Ростовцев, намери академична регистрация през 1994 година по време на Шестия международен симпозиум „Търновска книжовна школа“ (Вж. Иван Матев. „Търновска книжовна школа. Българската литература и изкуство от търновския период в историята на православния свят“. Т. 6, Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“, Велико Търново, 1999, 725–753).

Разбира се, за разлика от параклиса „Св. Теодор Тирон“, каноническата първооснова на нововизантийската стенопис на Ростовцев в църквата „Света Троица“ се проявява в значително по-крупни естетически измерения, които бележат не само количествено превъзходство. (А в случая то е тотално респектиращо — в интериора на храма „Света Троица“ са изобразени над деветдесет мащабни стенописни пана, светителски образи, групови сцени, медальони.) Но и самата идейна концепция, както и тематичният възглед на православния творец Николай Ростовцев, тук вече са коренно променени! Романтичният, възторженият, тържест-

веният подход в религиозната художествена интерпретация съзнателно са заменени със строгост, небесна власт, йерархическо могъщество. И това най-вече се отнася за подхода на Ростовцев към патрона на изографисания от него храм — Светата единосъщна Троица, всъщност триединният Бог Слово — Господ Исус Христос.

Вероятно трагичната съдба на църквата „Света Троица“, където на 18 (31) юли 1877 г. по време на Руско-турската освободителна война, освирепелите Сюлейманови орди посичат повече от три хиляди невинни българи християни — документиран геноцид, чийто спомен и досега потиска историческата памет и съзнанието на старозагорци, са моралните и сакрални основания на зографа за работата му през 1944—1945 г. в храма. Още повече, че по време на споменатите драматични събития през XIX век, в които целият град Стара Загора е изгорен до основи, първоначалната зография на „Света Троица“, осъществена в периода 1864-1866 г. от Николай Павлович (Сливен, 1835 — София, 1894 г.), е също изцяло унищожена.

Така второто появяване на Николай Ростовцев като зограф в Стара Загора, след труда му в параклиса „Св. Теодор Тирон“ — и то само една година по-сетне, превръща идейно-психологически, а и исторически присъствието му в храма „Света Троица“ в боговдъхновен творчески поход, въздигнал духовно Старозагорската епархия. Защото именно иконописната работа на Ростовцев в десетилетието след средата на 40-те години на XX век в църквите на Старозагорския край, сама по себе си — по обясними причини, е подвиг, чийто религиозно осветен финал художникът е регистрирал през 1957—1958 г. във великолепното си православно наследство и в Шипченския манастир „Свето Рождество Христово“.

Конкретно в старозагорската църква „Света Троица“ Ростовцев е осъществил колосална иконописна работа — художествените му фрески защитават с канонично непоклатимото си внушение неотменимата идея за изначалната, предвечна и всевластна същност на триединството, олицетворяващо християнския Бог Слово!

Доминантен в храмовия интериор на „Света Троица“ е символът на Исус Христос, където той се появява в петнадесет крупни изображения, от които особено внушителна и грандиозна е куполната фреска Исус Пантократор. Тук Христос, облечен в широка златиста мантия — увенчан със златен кръстен нимб около главата, сякаш приижда от дълбокото розово небе, което освен фон е и безспорна мистична алегория за „небе-благо“. А в контекста на класическата исихастка традиция, подобно алегорично небе олицетворява изцяло Бог! Защото само Бог е „творец“ и „благо“ — Той е единосъщен и с небесната съзидателна субстанция, която адекватно го представя. Така че Исус Христос — разположен в геометрически най-високата зона на църквата „Света Троица“,

е не само всевластващ господар — Вседържател, но той се явява и наставник, и учител. Христос държи сред раздиплените си одежди разтворена богослужерна книга и благославя като архиерей с десницата си, но същевременно бди над всичко небесно и земно, което застрашава или пък може да спаси душата ни. Самият канонически текст, изписан и от художника върху страниците на централно изобразената във фреската Христова книга, е повече от показателен за духовно-правствената, за верската душеспасителна до-

ктрина, която преди две хилядолетия ни е завещал първовърховният йерарх на църквата Исус: „Да не смущається сердце ваше — веруйте в Бога и въ Меня веруйте и да любите другъ друга, како же азъ возлюбихъ Васъ“.

Околоврът под Вседържателя Христос, в разширяващия се периметър на купола — върху обширно по площ пространство, Ростовцев е представил (подобно на художествения си модел в параклиса „Св. Теодор Тирон“) небесното ангелско войнство — имитирал е средновековните византийски църковно-фрескови схеми, съчетаващи праведници, ангели и архангели, серафими, херувими, начело с копиеносеца и архистратега Архангел Михаил. Тук отчетливо личат деветте чина в божествената йерархия, която съзнателно е изведена от зографа в активна художествена позиция. И което е особено важно от психологическо и от каноническо гледище, в кръглата пръстеневидна зона (схема) на небесното войнство Николай Ростовцев е вложил, но и защитил идеята за непрестанния стремеж на светлите небесни сили към Бога. Всъщност стремежът на ангелите и херувимите към Бог е стремеж на сътвореното към своята същност и първооснова — притегляне към себе си, защото — като твари, те (херувимите) са божие творение. Ето как кръгът на божествената феноменология в купола на „Света Троица“ догматично, но и художествено се затваря, а и визуално се уплътнява в съзнанието и на художника, и на вярващия поклонник.

Тук с основание може да отнесем впечатлението си от художествения похват на Ростовцев и към разсъждението на Тома Аквински (1225—



*Иисус Христос Пантократор
и Небесното войнство*

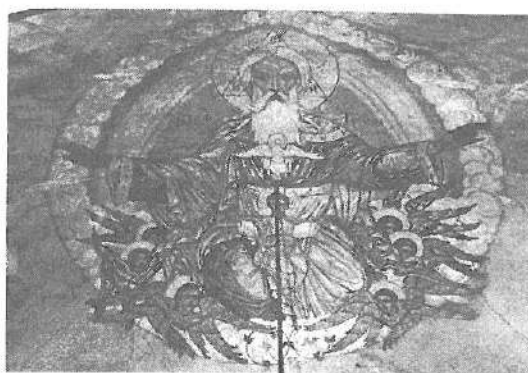
1274 г.) за „ангелите и умовете“. А според блестящия средновековен богослов на Запада, именно „умовете“ са, които предават интелекта! Следователно, по реална гносеологическа аналогия идваме и до факта за „умната молитва“ у исихастите в Източното православие, която те възприемат през средните векове като съприкосновение „уста в уста“ с Бог. Единствено „умната молитва“ — според исихазма — води към откровението на несътворената, несътворима „умна светлина“ — Бог Слово. В случая пък идеята за Божествената светлина на небето — Бог Логос е най-голямото противодействие на гибелния мрак в душата на отклонилия се от Христа човек, който изход Ростовцев с православна грижа ни е завещал чрез образа на куполния Пантократор и небесното му войнство в храма „Света Троица“.

Под царственото изображение на Христос, увенчало цилиндричното основание на купола, където е затворена в кръг разгледаната изключително уплътнена сценична композиция с небесното войнство — именно върху четирите пандативни триъгълни плоскости са застанали като духовни стражници и четиримата евангелисти — Матей, Марко, Йоан и Лука, представени от художника канонично в дублетен план — антропоморфно и тетраморфно. Както и в параклиса „Св. Теодор Тирон“ и тук — в църквата „Света Троица“, евангелистите са „облечени“ от художника в характерните антични източни одежди, а и текстовете в ръцете им са канонични. Само че, за разлика от локализацията им в параклиса „Св. Теодор Тирон“, сега географските посоки на света, в които те са поставени, са променени. В случая ще уточним и локализираме (както и другите куполни изображения под централната фреска „Иисус Пантократор и Небесното войнство“) четиримата евангелисти в пандативните полета на „Света Троица“, като в скоби ще означим географското им разположение съответно и в интериора на „Св. Теодор Тирон“: „Евангелист Матей“ — ангел, североизточно пандативно поле (северозападно); „Евангелист Марко“ — лъв, югоизточно поле (североизточно); „Евангелист Йоан“ — орел, северозападно поле (югозападно); „Евангелист Лука“ — телец, югозападно поле (югоизточно).

Явно е, че съществува аналогичен подход в работата на Ростовцев в посочените две старозагорски църкви, но в случая почти аналогичната му интерпретация има по-скоро технически характер. Художественият идентизъм в старозагорското иконописно наследство на Николай Ростовцев е потопен най-вече в духовната същност на твореца — произтича от идейно-философската му концепция, развиваща се в сложния и таен вътрешен процес на религиозно-каноническото осмисляне, на субективното изживяване и преоткриване, а и реалното регистриране на православно-образната му система.

В този контекст, интерпретирайки идеята на Ростовцев за жертвено то предопределение на Иисус Христос, възплътена в художествената

визия на фреските му в интериора на „Света Троица“, ние не бива да отминаваме факта, че освен Иисус Пантократор от купола и задължителното присъствие на Христос в медалиона „Ширшая небес“ от олтарната абсида, както и в известната сцена „Отечество“ върху църковния таван на наоса — където постановката на ръцете на Саваот и Христос, и крилете на Светия Дух е сак-



Света Троица (Отечество)

рално мултиплицирана, образът на Спасителя се появява в още дванадесет мащабни и сюблимни от гледна точка на новозаветния календар изобразителни схеми.

Но за разлика от параклиса „Св. Теодор Тирон“, където Иисус Христос се явява и върху тавана на храма, изографисан от Николай Ростовцев във вид на белия Божи Агнец, когото неминуемо предстои жертвеното заколение, в църквата „Света Троица“ художникът не ни е показал поклонението на Агнеца. Причината за отсъствието на „Мелизмос“ („Поклонението на Агнеца“) в интериора на „Света Троица“ не е съсредоточена в известното и на Ростовцев оспорване още в ранните християнски векове (IV—VI в.) на иконографския символ на Иисус Христос като Агнец, поради силните езически реминисценции, които това изображение възбуждало. По-скоро, рисувайки почти едновременно — през средата на 40-те години на XX век — в двете старозагорски църкви, Ростовцев не е пожелал да се повтори тематично с подобна фрапираща и твърде запомняща се иконописна схема, фиксирала това по-особено проявление на основния християнски символ Христос. В този смисъл той не е пренесъл художествено от „Св. Теодор Тирон“ в „Света Троица“ и антропейните специфични предмети, характерни за ритуалната практика на погребенията в античността и средните векове, което по същество изчиства аксесоарно, но и извисява идейно комплексния образ на Иисус Христос в спиритуален план.

Проследена детайлно, цялата Христова каноническа сага в църквата „Света Троица“ в никакъв случай не е самоцелно, нито пък емоционално-атрактивно явление. Подобен подход, подобна изява у художника са по същество изключени, още повече, че теоретичната му богословска, а и историческата му подготовка са действително академични. Нововизантийската духовно-естетическа трактовка на Ростовцев личи буквално във всичко — и в общата панорама на свещените символи, и в

житийната галерия на конкретните канонизирани образи, сред които всевластно се извисява Исус Христос. Зографът, безспорно, е бил отлично запознат с онова съдбовно за целия християнски свят петнадесетилетие от средата на XIV век, когато в Константинопол последователно се свикват три Вселенски православни събора — 1341, 1347, 1357 г., на които присъства и апологетът на исихазма във византийския православен кръг св. Григорий Палама. А решенията на тези събори (около едно столетие след Палеологовите нововъведения в естетико-психологическия модел на църковната живопис) не само, че санкционират за векове напред непоклатимата византийска художествена схема, но уставно и чисто методически се вливат директно в практиката на близките до Константинопол православни художествени школи, каквато по това време е и българската.

Разбира се, ние не бива да забравяме обстоятелството, че през средновековието (както и сега) България по демографски признак и по дух е изконно славянска страна, а Търновската книжовна и художествено-естетическа школа на св. Теодосий Търновски и ученика му Св. Евтимий Търновски възниква само две десетилетия след приключването на последния от посочената поредица Вселенски събори, а именно — през 70-те години на XIV век; а тъкмо в периода на споменатите събори — около 1350 година св. Евтимий, бъдещият (и последен средновековен) български патриарх, литературен и духовен законодател приема монашество, докато единадесет години по-късно — през 1361 г. той придружава с мисия учителя си св. Теодосий Търновски и в столицата на Византия Константинопол.

Тази линия на духовна приемственост, завещана от Палеологовото и по-сетнешното „предмодерно“ време на византийското изкуство има за един от основните си естетически прицели символа на Христос, съизмерим с Логоса, чията друга страна е Светата Троица. Следователно, естествено е особеното и подчертано акцентуирано внимание на съвременния византийски интерпретатор Николай Ростовцев към образа на патрона на църквата „Света Троица“ — самият Бог Слово с неговите три основни ипостаси: Бог Отец, Бог Син и Светият Дух. И тях — ипостасите на християнския Бог, и най-вече на изкупителя ние виждаме целенасочено и съзнателно представени от художника в канонически най-важните места от интериора на храма.

Най-напред в олтара, чиято площ е 60 кв. м, Исус Христос е регистриран — вляво и вдясно от собствения си образ в „Ширшая небес“ в конхата, в две други симетрично разположени сцени — „Исус Христос причестява апостолите с анафора“ (северна фреска) и „Исус Христос причестява апостолите с вино“ (южна фреска), обемащи в своята изобразителна полоса множество персонажи и символи. Върху тях, освен ха-

рактерните канонически лигатури за светителски титули и чин, Ростовцев е изписал и съответните разгънати църковнославянски надписи, наподобяващи послания или девизи: „Приимите и йядите вси — естъ тяло Мое“ и „Пийте отъ нея вси — естъ кровь Моя“. Апостолските фигури в двете мащабни (причастни) стенописни пана са общо дванадесет — какъвто е броят им според Евангелието, като никой от персонажите не се повтаря тематично. Сценично те са показани като в литийни шествия, ръководени от първовърховните апостоли Петър (северна сцена) и Павел (южна сцена), които първи приемат от ръката на Христос своето причастие. Атрибутивно художникът е уплътнил изключително точно творбите си — тук присъстват в автентичните си измерения всички инсигнии на персонажите: одежди (със съответните особености), нимбове, сандали, както и задължителните стихари за ангелските чиновове. И в двете сцени Христос, който слиза сред облаци по високо, застлано с многокръстен килим стълбище, идещо от небесния му престол (контаминация и с небесната стълба), е придружаван от ангелска фигура, облечена в бял стихар с широко разперени криле, държаща с две ръце диагонално пред тялото си копие, стъпила и тя върху бялото „възглавие“ на облак. Показателен в случая е мизансценът — всички действащи лица, включително и ликът на Христос, са съсредоточени и напрегнати — в тях личи екстатичният, но овладян духовен порив на свещенодествието, което полупоклонените фигури на апостолите вещаят като знак за всевечна почит към Спасителя.

Но върху олтарните стени на църквата „Света Троица“ Николай Ростовцев е вложил и словесната си възхвала към Изкупителя чрез пространен по размерите си, изписан с едри златисти църковнославянски букви текст, който дели околоръст и хоризонтално конхата на две художествено-тематични площи: „Тебе поемъ, тебе благославимъ, Тебе благодаримъ, Господи, и молимъ Ти се, Боже нашъ“. Именно над тази синтетична по съдържание, но експресивна по дух публично изписана молитва към Христос, Ростовцев е разположил кръговото си сводесто изображение „Ширшая небес“ и разгледаните две срещуположни Христови причастни сцени. А в стенописната си част под цитирания славословен текст, конхата е побрала фигурите на четиримата велики литургисти — св. Яков Брат Господен, св. Василий Велики, св. Йоан Златоуст, св. Григорий Двоеслов папа Римски, изрисувани от Ростовцев отляво надясно в изброения ред. Тук следва да отбележим, че художникът е разпределил литургистите по двойки в канонично срещуположни позиции, а и те са облечени канонично в типичните за византийската ритуална практика до VII—VIII век полиставриони (защото самите са каноници).

За да доуточним и детерминираме присъствието на Иисус Христос в олтарната конха на „Света Троица“, ще припомним, че и в медальон-

ната сцена „Ширшая небес“ той е изписан по всички канонически правила на византийската традиция — Иисус е представен в пълтен златен кръг сред раздиплените одеяния в скута на своята майка — както и в сцената „Отчество“, където той е приседнал в скута на Отца си. И в двата случая обаче — и във фреската „Ширшая небес“, и в „Отчество“ — Младенецът от храма „Света Троица“ (както и неговият стенописен еквивалент в параклиса „Св. Теодор Тирон“) е изрисуван като умален възрастен — за да се подчертае идеята за неговата божественост, похват, типичен за византийската каноническа фреска, която Николай Ростовцев възкресява и в наши дни.

„Свето Рождество Христово“ и „Кръщението на Иисус Христос“ са последните две олтарни изображения на сина Божи, осъществени от Ростовцев в църквата „Света Троица“, при това в доста крупни стенописни размери — съответно върху северната и върху южната подлюнетни зони. Без да навлизаме детайлно в историко-каноническа интерпретация, ще подчертаем отново, че линията на възхвала и култуизиране на Иисус Христос в старозагорската църква „Света Троица“, чийто патрон е сам Бог, Николай Ростовцев сякаш е заимствал идейно от Палеологовото време, когато в периода след средата на XIII век — във всеобщите гръцки борби за отвоюване на Константинопол от латините, трите основни ипостаси на християнския Логос са намирали най-яркото си и пълно изображение в образа на Христос. Затова могъщото му и необикновено внушително представяне в „Неръкотворният лик Христов“ от нартекса на „Света Троица“ — високо върху западната прътворна стена на балкона, където централното божествено изображение от убруса — възприемано и като „Възнесение“ с летящите си ангелски фигури, буквално е заменило типичното за православните балкански църкви Богородично успение, не е идейно самотно, нито тежи естетико-психологически! Образът на Иисус Христос в цялостния интерпорен обем на старозагорския храм се уравновесява от неговия замен календар, а и от небесните му чудеса, намерили своя художествен, но и строг канонически еквивалент върху високите стени на „Света Троица“.



Неръкотворният лик на Иисус Христос

Всъщност едно от първите най-знаменателни новозаветни чудеса, свързани с появата на Иисус Христос в човешката история, е самото му Рождество, а още по-преди — актът Благовещение. Върху вътрешната абсидна стена в олтара на църквата „Света Троица“, Николай Ростовцев

ни е завещал динамичната сцена „Благовещението на Пресвета Богородица“, където фигурите на Благовестителя Архангел Гавраил и на огласената от Светия Дух св. Богородица са поставени от художника в естествени пропорции, съответно — северно и южно от конхата. Специфичната индивидуално промислена интерпретация, архитектурният модел на самата благовещенска стенописна композиция — разделена в църквата „Света Троица“ на две симетрични части от дълбоката ниша на конхата, както и редица особености от чисто технологическо естество, между които оригиналната (витлообразна) конфигурация на крилете у Архангел Гавраил, определят категоричното ѝ сходство, дори идентизъм с аналогичната схема „Благовещение“ в другия, изографисан от Ростовцев старозагорски храм — „Св. Теодор Тирон“.

Афинитетът на православния художник към това извънредно мистично и съблимно в новозаветния календар, а и в християнския догмат събитие, не е случаен! Идването на Спасителя Иисус Христос е обгърнато в сакрална тайна вече две хилядолетия и никому, освен на Архангел Гавраил, Бог не е открил как е станало това. (Единствен Архангел Гавраил е посветен в тайната на Бог!) По този особено възлов богословски и преди всичко догматичен проблем не друг, а самият св. Патриарх Евтимий в края на драматичното четиринадесето столетие пише: „Прииде той от небеса, а никой Го не виде — ни пророци, ни ангели, а само един Го виде — едного (Гавраилу) Се откри“.

Централното помещение на трикорабната църква „Света Троица“, което ведно с олтара обема площ от 350 кв. м, е поело върху стените си огромната тежест от новозаветната неовизантийска стенопис на Ростовцев в храма. Изписани са всички налични площи, ъгли и ниши. И тук обаче образът, присъствието на Иисус Христос доминират! Върху северната висока стена, подлонетната зона — от изток на запад е изпълнена от три



Неверният Тома

едромащабни пана, представляващи сцени от земното божествено битие на Христос. Най-близо до иконостаса е сцената „Неверният Тома“, непосредствено до синтрона е „Жени мироноски и ангел при гроба Господен“, а по средата — „Възкресение Христово“, фреска, чиято дължина в основата си е шест метра.

Симетрично върху срещуположната южна стена пък, подлюнетната зона от изток на запад е заета от още три Христови сюжета: „Влизането на Иисус Христос в Йерусалим“, „Разпятието на Голгота“ и „Погребението на Христос“, като общата дължина на изброените южни фрески по хоризонтална линия възлиза на девет метра — всъщност централното изобразително поле на всяка една от двете противостоящи стени в наоса.

Тук, както и във всички други възлови места от интериора на „Света Троица“, Николай Ростовцев е отредил особено внимание на патрона на храма, чието върхово проявление отново се явява образът на Иисус Христос. Драматично разиграният Христов цикъл, представен от шесте крупни по своите размери (и многофигурни) фрески в наоса, превръщат църковните стени в истинска театрална, но тематично осмислена в религиозната си последователност панорама. Освен относителната и допустима сюжетна диспозиция на Христовите изображения върху северната корабна стена, библейската хронология в божествените актове, предшествващи и последвали смъртта на Спасителя, тук е абсолютно спазена. Повествованието (и върху двете стени) върви и градира винаги от ляво на дясно, наситено е с върховен драматизъм и молитвено приобщаване към светите чудеса на Месията. Освен от пълноценния художествен реквизит и кано-



Жени мироносики и ангел при гроба Господен



Погребението на Иисус Христос

следвали смъртта на Спасителя, тук е абсолютно спазена. Повествованието (и върху двете стени) върви и градира винаги от ляво на дясно, наситено е с върховен драматизъм и молитвено приобщаване към светите чудеса на Месията. Освен от пълноценния художествен реквизит и кано-

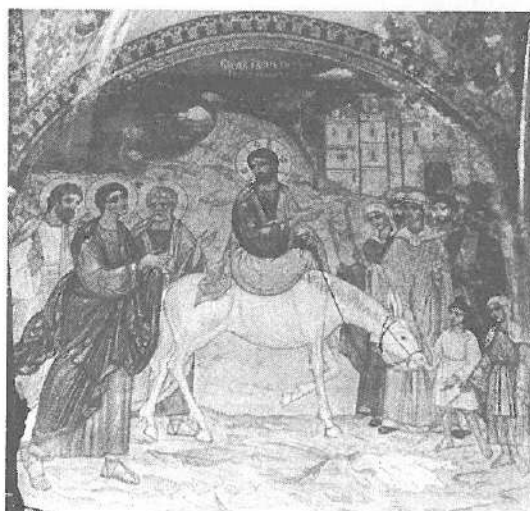
нически предвидените персонажи, идейният замисъл на Ростовцев за Логоса (Бог Слово) тук се осъществява от редица негови символични открития или пък дълбоко закодирани тайни, чието разгадаване във всички случаи води до обогатяване на възприятата в богословски контекст, а също — до истинско свещенодействие при съзерцаване на сътвореното от зографа.

В този смисъл задължително е да упоменем, че горният край, а често и фонът на всяка от фреските на Ростовцев са показани като небесен сегмент с всички произтичащи от това мистични, пък и чисто субективни философски асоциации. Бихме могли и да посочим, че неслучайно първата (прииконостапна) сцена върху южната стена на наоса в „Света Троица“ Ростовцев е означил като „Вход Господен в Йерусалим“ — за да подчертае едновременно с акта на влизането на Христос в свещения град и точното място, където той е пресякал демаркационната линия на божественото предопределение, а именно — шестата градска порта в крепостния зид. Но върху същата показателна фреска с посрещането на Иисус Христос в юдейската столица е изобразена и онази, известна от Библията жена — символичната фигура на дъщерята на Сион, която е първа измежду йерусалимските посрещачи и подава на Спасителя знаменателната бяла кърпа „мапула“ (мапула) — атрибут, който в случая ние виждаме паднал пред нозете на Христовия осел.

(А символът на тази кърпа, често с топка в края, е хилядолетен и се е менил съобразно предназначението, за което тя е употребявана, в зависимост от социално-правствения, а и верския статут на обществото. Така например в езическата римска, а по-сетне в християнската византийска епоха императорът (понякога консулт) е махвал, публично



Възкресение Христово



Влизането на Христос в Йерусалим

с мапула, за да открие гладиаторските игри или спортните състезания в амфитеатъра. В средните векове по този начин на Запад пък са откривани рицарските турнири. Обаче, ако се приближим още във времето, а и към собствената си православно-естетическа традиция, подобна бяла кърпа (наръчник) ние виждаме изобразена през 1259 година и в ръцете на св. Богородица от Боянската църква при Асеновата ни династия!

Хронологията на евангелското действие върху южната стена на „Света Троица“ следва плътно последните драматични етапи от земния живот на Христос в Йерусалим, сред които централно място е отредено на сцената „Разпятие Господне“. Всъщност тази средищно разположена фреска доминира в южната половина на наоса, каквато е и функцията на симетрично разположеният иконописен модел „Възкресение Христово“ върху северната корабна стена на храма. Обаче освен че регистрира естетически Христовата смърт върху кръста на Голгота — реален и съвременен символичен акт, доразвит тематично от следващата поредна (разположена по на запад) фреска „Погребение Господне“, тук художествената (кръстна) картина на Ростовцев носи и подчертан идейно-апикалиптичен фон, определящ се не само от стандартния плач на присъстващите на екзекуцията светителски и ангелски фигури. Апикалиптичното внушение се подсилва тематично и от редица символични атрибути, какъвто например е гибелният знак на кръстоположените кости и череп дълбоко под изобразителното ниво на кръстното разпятие. (В противовес на сразената змия, изобразена от Ростовцев също символично в ниската „подземна“ зона на срещуположната сцена „Възкресение Господне“.)

Темата за Апикалипсиса не е нито нова, нито до край изчерпана в историята, в духовния статус, а и в изкуството на християнския свят. В прехода към второто хилядолетие след Христа — на предела между 999 и 1000 година, духът на Европа тръпнел в смразяващ ужас, очаквайки свършека. Същото се повторило около пет века по-късно — конкретно в 1492 година, фиксираше изпълването на седем хиляди години от Сътворението на света, когато християнска Европа, а и целият византийски кръг, били отново готови за Апикалипсиса. Краят на света е своеобразен религиозно-психологически и мистично-времеви ориентир, а в най-чист вид и планетарно-морален казус (за съжаление понякога комерсиален „хит“) и през 2000 година — в самия край на второто хилядолетие от реалното явяване на Христос на Земята! Апикалиптичният сюжет в православно изобразително изкуство има своите дълбоко закодирани корени в поредица библейски теми и съответните им божествени естетически аналогии, от които обезателно бихме споменали: темата за седемте печата и седемте свещника; или апикалиптичната тема за падащите звезди като смокини в „Откровенията“; или също в „Откровенията“ про-

роческият мотив за „Книгата за достойните“, която никои не можал да прочете.

Разбира се, в случая Николай Ростовцев свързва апокалиптичната тема преди всичко с чудесата, които — според евангелиста Матей, стават между 6-я и 9-я римски час при Христовото разпятие. А тези астрономически явления, природни аномалии и личби са извънмерен космологически сигнал, отправен към бъдещето на човечите, че след разпъването и възкресението на Спасителя, предстои и второто му пришествие, но — вече като Съдник. И както от най-дълбоката езическа древност се практикувало раздиране на дрехите при върховна скръб, така и в библейско-евангелския момент на Христовото изкупление, в мига на предопределената земна смърт на Христос върху разпятието — когато той отправя последния човешки вопъл към Отца си, олтарната завеса пред „светая светих“ в Йерусалимския храм се раздира от горе до долу — извънредно показателно мистично явление, описано своевременно от евангелист Лука (XXIII, 32—49), намерило място едно хилядолетие по-сетне и в глаголическия текст за „Смъртта на Исус“ в Зографското четириевангелие от края на X век, чиято старобългарска (кирилска) транслитерация звучи по следния начин:



Разпятие Господне на Голгота

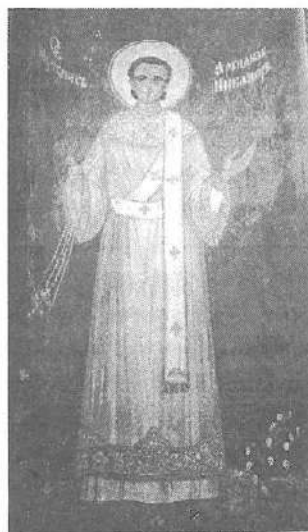
„45 і сльньцю мръкъкъшо. і катапетавма цръковьнаѣ. раздра сѣ — на дъвоє от горгы до низъ“. (Вж. Стоян Стоянов — Мирослав Янакиев. Старобългарски език — текстове и речник, „Наука и изкуство“, София, 1965, с. 29).

Категорично трябва да посочим, че в сцената с Христовото разпятие, Ростовцев е овладял и фиксира в наоса на „Света Троица“ един от значимите религиозно-естетически топоси в православното изобразително изкуство, свързан при това отново с патрона на изографисания от него храм. Разпнатият Христос преминава от едно космологическо състояние в друго — от живота в смъртта; завесата в храма се раздира — Спасителят напуска земния свят и се връща в триединното си изначално измерение на Бог. В максимална свещенодействена степен, а и в реална оценъчна функция това е победа — триумф на Духа! Ето как сублимният мистичен кръг в християнското догматично изживяване се затваря до степената на вечност — феноменология, позната теологически и философски на Ростовцев, която твърде добре са съзнавали и философите още в езическите времена. Но да направим поредната отправка във вре-

мето: възведена до държавен ритуал в Римската империя била и практиката на пробив в крепостната стена при триумф — за да се узакони символично и магически победата, да се санкционира пред обществото, но и пред по-високия божествен пласт промяната в статута на властта и на славата. Едва ли е случаен тогава вековният неотменимо последователен стремеж на римските, а и на византийските императори не само да подражават, но и да се оприличат с Небесния цар — да превърнат своята земна слава в божествена! Така трябва да обясним и тяхната хиперболизирана, „канонизирана“ във фикция цел да преминат още приживе от живота във вечността... Но по тези неимоверно сложни теологически въпроси в църковното изкуство, безспорни изследователски приноси е ригистрирала за сега Юлиана Мавродинова!

В съгласие с канонически непроменимата византийска схема за разположение на основните християнски символи, на сюжетите и на образите в православния храм, съобразно йерархическата им степен и духовната им санкция — основни начала на църковната иконопис, която още Трулският събор през 692 година (в самото навечерие на иконоборческия взрив) установява в известното си 82-ро правило, Николай Ростовцев е изографисал в по-ниските части на стените в централното храмово помещение, а и в синтрона на „Света Троица“ многолюдна галерия от светци, мъченици, просветители и архиереи — опора и същина на православната вяра през вековете. Всъщност зографът е визирал онова неизброимо множество, идещи от голямата скръб и преселили се вече в отвъдното хора, които тайнозрителят св. Йоан Богослов съзерцавал във виденията си около престола на Агнеца Божи — облечени в бели одежди да пеят и служат с радост на своя Създател. А „Сам Бог да обитава ден и нощ с тях“ — със своите праведни чада небесните селения и, приети от Спасителя в Изначалието, както е казано в икос 8-и на Господния акатист: „Мъка да не докосне никога сърцата им“. (Вж. „Акатист на Господ Иисус Христос за починал“, Манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, Света Гора, Атон, 2001, с. 21).

Но, за разлика от идейно-естетическия му подход в параклиса „Св. Теодор Тирон“, тук — в църквата „Света Троица“, Ростовцев не се е съобразявал толкова със славянската принадлежност на персонажите си, а е подходил по-дълбоко във времето и по-универсално в историко-канонически, в сакрален



Мъченик Архидякон
Никанор

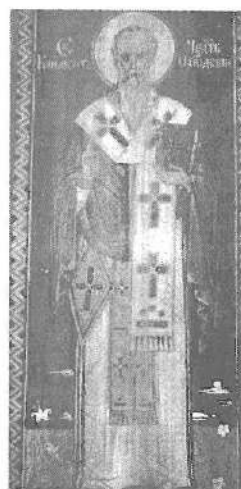
план. В старозагорския исторически храм „Света Троица“ художникът Николай Ростовцев е подбрал персонажите си, изхождайки предимно от византийската класическа първооснова на Христовото учение, приобщен естетико-концептуално (пък и уставно) към завещаната от Византия хилядолетна догматична практика с всичките ѝ, достигнали и до наши дни иконописни реминисценции. Така, съобразявайки се с факта, че до петнадесетото столетие — особено след времето на Симеон Солунски, дяконите имали право да присъстват и да бъдат изобразявани в проскомидийния чин в олтара, а по-сетне (в след-византийската епоха) те вече се причисляват към ангелските фигури, Николай Ростовцев е представил върху челната стена на южния престол в олтара на „Света Троица“ образите на Първомъченик Архидякон Стефан и на Мъченик архидякон Никанор — изправени в цял ръст вдясно от конхата и облечени в бели стихари — облеклото, което по канонически признак е привилегия за ангелските санове.

Потопен изцяло в духовните и нравствени дълбини на византийската естетика, чиято художествена изява — столетие след столетие, се осъществявала единствено в сферата на църковното изкуство, Ростовцев изписва първия регистър от стените в наоса и в синтрона на „Света Троица“ с четиринадесет фигури на светители и апостоли, заели в цял ръст пространствата между високите прозорци от изток на запад (от иконостаса към притвора), появили се в естествени човешки пропорции, и на север, и на юг от входа в нартекса. Между тях срещаме и добре познатите ни (от съответните му предишни „портрети“ в параклиса „Св. Теодор Тирон“) изображения, но и множество нови, силно въздействащи и значими с цялостния си комплекс от духовни същности и божествени дела персонажи. Стрикtnата ревизия на стенописната галерия от портрети и фигури, с които Николай Ростовцев е населил огромния обем на централното помещение в храма „Света Троица“ е особено показателна за агиографските подходи, а и за индивидуалния селективен принцип у самия художник.

Така например върху южната стена в наоса са се появили образите на: св. Теодор Тирон (прииконостасна фреска), св. Климент Охридски,



Св. Великомъченик
Теодор Тирон



Св. Климент
Охридски
Чудотворец

св. Йоан Рилски, св. Княз Борис I — Михаил; върху противостоящата северна стена в централното помещение съзираме: св. Николай Чудотворец (прииконостасна фреска), св. Кирил Философ, св. Методий Славянобългарски, св. Преподобният Алипий, Ангел Господен — шестокрил Серафим (над ложето Христово), св. Архангел Михаил; а върху западната стена около входа в синтрона са извисили ръст просветители и мъченици — идейно и канонически също осмислени (като стенописна регистрация) от художника: св. Великомъченик Дмитрий Солунски и св. Свещеномъченик Дионисий (на север от входа), св. Великомъченик Георги Победоносец и св. Преподобният Теодосий Търновски (на юг от входа).

Имайки предвид сходния реквизит — канонически мизансцен, атрибути, инсигнии и т. н., както и автентичния, и аналогичен художествено-иконописен модел, използван от Ростовцев в светителските му образи, към тяхната панорама върху стените на наоса и нартекса може да се причислят идейно-естетически, но и тематично (директно) съответните светии, с които творецът е усилил православно-си присъствие и на балкона в църквата „Света Троица“. А там — върху северната и върху южната стени, между двете двойки (балконски) сводести прозорци — той е изписал и две симетрично противостоящи фрески с образите на Преподобния Прохор Пшински и Преподобния Йоаким Осоговски, чиито размери поотделно (2,70 x 1.60 м) са значително по-големи от подобните фигурни изображения на другите светители и подвижници върху стените и по-ниските части на храма.

Николай Ростовцев е уникално (романтично) явление в църковната каноническа живопис на XX век! Дълбоко вярващият в силата и в победата на православно-универсум художник, е извисил чрез своята четка в интериора на „Света Троица“ и други огласени, неподвластни на време и епохи светители — богопосочени люде, каквито са неговите внушителни апостолски фигури в цял ръст, застанали като своеобразна духовна колонада под Иисус Пантократор и Небесното войнство — околоръст между витражните прозорци на купола, начело с първовърховните апостоли Петър и Павел, а и апостолите Симон, Филип, Вартоломей; както и православните стълбове и строители на християн-



Св. Йоан Рилски
Чудотворец



Св. Равноапостолният
цар Борис Български

янката църква от нейните първи векове св. Яков Брат Господен, св. Василий Велики, св. Йоан Златоуст, св. Григорий Двоеслов папа Римски, намерили място по строго канонично правило в олтарната конха; и най-сетне — стенописните фигури (също в цял ръст) от северния и от южния престол на олтара, възвеличаващи богоугодните спасителни дела на св. Атанасий Велики и св. Григорий Богослов или мъченическата кончина в името на Христа на архидяконите-първомъченици Стефан и Никанор — ето, това са основните естетически и теологически, и преди всичко канонически факти, доказващи неоспоримо оповестената глобална теза за догматично-изконната първооснова на нововизантийската стенопис на Николай Ростовцев в старозагорския храм „Света Троица“.

Неотразимо силно тази идейно-догматическа особеност на художественото присъствие на Ростовцев в църквата „Света Троица“ е изразена в медальонните изображения, които са осеяли целенасочено и логически обосновано всяко свободно място в храмовия интериор. И това се чувства най-вече в йерархическия подход при подбора и представянето на светителите в медальонните полета. Така че подчертано ограниченият иконописен модел тук се компенсира преди всичко от вътрешния житиен заряд, от агиографската особеност — от духовната власт, която произтича от всеки конкретен и, разбира се, преднамерено показан от иконописеца образ.

Всъщност, тези кръгли иконописни изображения на светци, мъченици, апостоли, царе и патриарси, йерарси, архиереи и просветители, наброяващи в църквата „Света Троица“ тридесет и едно живописни (медальонни) петна, биха могли да бъдат обект на специално изследване. В този смисъл и като реална локална дейност, и в контекста на художествените инвенции по отношение на медальонната стенопис, съзерцавана от Ростовцев по време на балканските му обиколки из православните светини. А и при посещенията му в Света гора Атонска, наричана в периода XV—XIX век „Ватиканът на Изтока“ — заради съхранените там хилядолетни религиозни шедьоври. Но в случая на старозагорската църква „Света Троица“ ние ще се ограничим само със спо-



*Св. Николай
Мирликийски
Чудотворец*



*Св.
Равноапостолният
Кирил Философ*

менаването на медальонните образи, тъй като те и като персонажи, и като духовно явление са изключително показателни за византийската агиографска първооснова в зографията на Ростовцев.

И така, от медальонните си изображения в олтаря, Николай Ростовцев се е спрял на св. Кирил Александрийски, Преподобният Евтимий Велики, Преподобният Сава Освещенний, Преподобните Теодосий и Антоний Велики и св. Андрей Критски. Докато в централното храмово помещение художникът е изрисувал, между високите едромасабни люнетни пана — съответно върху северната и върху южната стена, св. Игнатий Богоносец и св. Благоверни княз Александър Невски, с чийто свещен лик той е регистрирал националната си почит и приобщеност с подвига на средновековния руски православен войн и владетел от XIII век. Но, както отбелязахме, в наоса на храма са показани предимно византийски подвижници и светци: Свещеномъченик Хараламший, св. Спиридон Тримитунтски, Преподобният Симеон Стълпник, Великомъченик Трифон... Медальони в църквата „Света Троица“ се появяват и по високата куполна част на интериора — околоръст под апостолските фигури и витражните прозорци, с тази особеност, че тук Ростовцев е предпочел старозаветната тема. Много по-едри, отколкото по стените — с оглед отдалечеността във вертикалната визия и ефекта при възприемането им, куполните медалиони пресъздават изключително юдейски царе и пророци: Цар Давид и вляво от него пророците Данаил и Исай, а вдясно — Мойсей, Йереимия, Езикил.

Обаче истинско „нашествие“ медальонните фрески на Ростовцев бележат върху лицевата фасада на църковния балкон. Там художникът е изобразил четиринадесет медальонни образа и то само на жени — страдали мъченически и прославили с живота и със смъртта си Христос. Тази уникална, фрапиращо налагаща се в централния обем на наоса, галерия от медальони с женски иконописни светителски образи, подчинени на единна (вътрешна) духовно-религиозна кондиция, с която Ростовцев буквално ни респектира (визуално, а и психологически) в интериора на „Света Троица“, е постижение и гордост не само за храма, но и за православната ни каноническа живопис изобщо. Тук в обща хоризонтална галерия, редом до славянските персонажи на Мъчени-



Св.

Равноапостолният
Методий

Св. Преподобният
Алипий

ца Неделя и Великомъченица Злата Мъгленска, Ростовцев е увековечил и почитаните от целия православен, а и от целокупния християнски свят богоизбрани жени, наши застъпнички и в отвъдното, чиито имена говорят красноречиво с езика на каноническата му творческа селекция: св. Преподобна Петка Епиватска — Търновска, св. Великомъченица Екатерина, Мъченица Марина, Преподобната Мария Египетска, Светите девойки Вяра, Надежда и Любов, и майка им св. София, Равноапостолната Мария Магдалена, св. Праведница Анна, Великомъчениците Варвара и Анастасия.

Общо за художествения похват в творческото пресъздаване на медальонните стенописи на Ростовцев в „Света Троица“ може да се каже, че всички светителски ликове са разположени в кръгло изобразително поле — елипсовидната медальонна конфигурация почти липсва, макар че във високите куполни части на църквата тя съществува като илюзия. Персонажите са представени обезателно във фас, рядко в три-четвърти, което се отнася предимно за пророците от купола. Около главите на изобразените светци сияят плътни златни дискове, открояващи се фрапиращо върху син небесен фон, който изпълнява и тук ролята на сакрален идейно-психологически сегмент. Освен безусловната фациална част, медальоните в „Света Троица“ — в олтара, върху стените на наоса и тези от челната фасада на балкона показват своите патрони до гърдите, докато куполните им жанрови еквиваленти са до поясно пресъздадени. Разбира се, тук са налице всички отличителни инсигнии и атрибути: специфичното древно облекло — библейско или пустинническо; религиозни символи и имперски регалии — корони, царски диадеми, перпендулии, кадуцей; кръстни знаци, евангелски свитъци и християнски реликви, както и типичните за писмената литургическа практика титулни съкращения; а не на последно място и характерните индивидуални външни белези на светителите като вида на брадите им например. И до един всички медальонни фризове в храма „Света Троица“ са вплетени в стилизирани геометрически или растителни орнаменти, които се явяват възлов елемент от цялата декоративна композиция на стенописния интериор.

47. Търновска книжовна школа. Т. 7



Св. Священномъченик
Дионисий

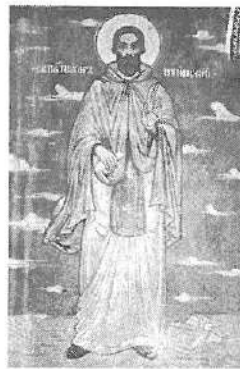


Св. Преподобният
Теодосий
Търновски

В дадени моменти обаче Ростовцев е допуснал и собствена интерпретация, третирайки творчески, но и определено субективно персонажите си. Така в медальонния лик на кипърския чудотворец и светец Спиридон Тримитунтски — родом от островния град Тримитунт и участник в Първия вселенски събор в Никея през 325 година, появил се изпод четката на художника и през 40-те години на XX век върху южната стена на наоса в старозагорската църква „Света Троица“, се наблюдават канонически несъответствия: шапката на светеца не е изплетена от традиционните върбови клонки, както е по канонически устав (на гръцки език „спририда“ означава кошница от върбови клони), а е подобна на кукул и шахматно изпъстрена с множество кръстове, както е и в медальона на св. Кирил Александрийски в храмовия олтар.

Византийската каноническа първооснова в иконописната интерпретация на Николай Ростовцев доминира изцяло в интериора на църквата „Света Троица“. Целият вътрешен обем на трикорабната куполна сграда, та до самия притвор, както и притворът, и олтарът, и конхата, и всички ниши, ъгли, пандативи и люнетни зони са заети от монументални фрескови пана, светителски образи в цял ръст, медальонни фризове и самостоятелни кръстни изображения, та и допълнителни ангелски фигури — изправени строго, покланящи се или литнали в небесни облачни селения. В своето религиозно-зографско тълкувание Николай Ростовцев абсолютно е спазил византийската православна схема при разпределението на основните християнски символи, сюжетните сцени и персонажите в храма. И все пак багрите му, както и в параклиса „Св. Теодор Тирон“, са олекотени — нежни и прозирни! Но тук вече я няма мозаичната имитация — фреските са плътни, класически, организирани са като рисунък и цветова реалност в неовизантийски стил — преобладават светлосиният и златистожълтият цвят, комбинирани с розово, светклокафяво, тревистозелено. И, както неведнъж отбелязахме, фонът на почти всички фрески в „Света Троица“ е син, а светителските надписи върху него — златисти! Обрамчването и орнаментирането на фреските, особено на монументалните стенописи е стриктно следвано от художника, което освен за купола, свода и люнетите, се отнася и за всички изображения от първия и втория регистър в наоса, в олтара, в синтрона.

Обаче би трябвало да посочим, че в живописния интериор на храма „Света Троица“ Ростовцев е използвал смесен тип орнаменти — от геометрични фрагменти (меандър, зиг-заг линия, пресечени кръгове), класически и стилизирани фризове, аркади, инкрустации, драперии, арабес-



*Св. Преподобният
Прохор Пшински*

ки, имитации на квадрова зидария и облицовки, та до най-разнообразни растителни мотиви — акантов лист, палмета, лозници, бръшлянови клонки, цветя — обезателно бели лалета и рози. Светците, мъчениците и просветителите са изобразени по правило от Ростовцев в цял ръст и задължително със златни нимбове — дискуси около главите, докато медальоните му са допоясни или само ликове. Одеждите на стенописните персонажи са автентични — показват съответната епоха, докато почвата под краката на фигурите липсва, но и това е елемент от исторически непоклатимия византийски православен канон.

Обобщавайки приноса на Николай Ростовцев в старозагорската църква „Света Троица“, ще подчертаем, че той е последният велик представител на класическата византийска традиция в църковното изкуство на Европа! При това — романтичен продължител на византийската традиция в българската и балканската църковна живопис...

Все пак длъжни сме да изясним, че настоящето изследване представлява синтетична проблемно-концептуална разработка, а възприетият в нея подход при осмислянето и анализа на художествено-стенописното наследство на Николай Ростовцев, подчинено на Логоса — Бог Слово, в старозагорската църква „Света Троица“ (както по-преди и в старозагорския параклис „Св. Теодор Тирон“) е изцяло и неотменимо комплексен. И като такъв — във всяко свое направление той е многопосочен. При това стремежът да се постигне (при такава благодатна неизследвана територия) не само преоткриване, но и оригинален принос във византологията и православно-славянската богословска проблематика, задължава, проучването да бъде оформено във вид на идейно и научно-фактологически взаимоотношена културисторическа теза с присъщите за подобен труд изкуствоведчески, теологически и литературно-психологически, а и социалисторически, и философско-методологически елементи.

Но тук — върху фундаменталната платформа на православието, присъстват преди всичко духовен поглед, съзерцание и молитвено приобщаване към нетленните същности.

Забележка

Стенописите на Николай Ростовцев в старозагорската църква „Света Троица“, обект на интерпретация в настоящето изложение, са заснети изцяло — за първи път — по мое настояване от фотографа Светлозар Недев през януари 1999 година. Оповестяват се за първи път!



*Св. Преподобният
Йоаким Осоговский*

ЛИТЕРАТУРА

- Православна Библия — Стар и Нов завет. Св. Синод на Българската Православна църква, С., 1982.
- Цоневски, Илия . Патрология. Синодално издателство, С., 1986.
- Божанов, Никифор. Православна библейска енциклопедия, Т. I, II, III. Елипс, В. Търново.
- Жития на светиите. Синодално издателство, техн. редактор д-р Харитон Попов, С., 1974.
- Жития на българските светци. Т. I, II. Синодално издателство, С., 1974, 1979.
- Стара българска литература. Т. 3, 4. Български писател, С., 1983, 1986.
- Ангелов, Димитър. История на Византия — т. I, II, III. Наука и изкуство, С., 1967; същият, Българско средновековие — идеологическа мисъл и просвета. Народна просвета, С., 1982.
- Василиев, Асен. Български светци в изобразителното изкуство. ДИ „Септември“, С., 1987.
- Русев, Пеньо. Естетика и майсторство на писателите от Евтимиевата книжовна школа. БАН, С., 1983; Същият, Избрани страници. Български писател, С., 1983.
- Бакалов, Георги . Византия. „Век 22“, С., 1994.
- Лихачова, Вера . Изкуството на Византия. Български художник, С., 1987.
- Византия и Рус (Памяти Веры Дмитриевны Лихачевой 1937—1981). Академия наук СССР. Наука, М., 1989.
- Пикио, Рикардо . Православното славянство и старобългарската културна традиция. УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1993.
- Дуйчев, Иван. Българско средновековие. Наука и изкуство, С., 1972.
- Българско средновековие (Сборник в чест на 70-годишнината на проф. Иван Дуйчев). Наука и изкуство, С., 1980.
- Древен Патерик. Монархическо-Консервативен съюз, В. Търново, 1994. (Превод Йеромонах Павел Стефанов, консултант доц. Димитър Кенанов, редактор Иван Марчевски).
- Св. Методий — 1100 години от блажената му кончина (Международен симпозиум). Сборник — научни доклади. Българска Патриаршия, Църковноисторически и архивен институт, Духовна академия „Св. Климент Охридски“, Синодално издателство, Т. I, т. 2, С., 1989.
- Алпатов, Михаил . История на изкуството — Т. 2. Български художник, С., 1982.
- Кларк, Кенет. Цивилизацията. Български художник, С., 1977.
- Коев, Тотю, Георги Бакалов. Въведение в християнството. Булвест 2000, С., 1992.
- Лоски, Владимир Н. Мистичното богословие на Източната църква. Слово, В. Търново, 1993.
- Гюзелев, Васил. Княз Борис Първи. Наука и изкуство, С., 1969.
- Генчев, Николай. Българската култура XV—XIX век. УИ „Св. Климент Охридски“, С., 1988.
- Маркова, Зина. Българската Екзархия 1870—1879. БАН, С., 1989.
- Хубанчев, Антоний, Тотю Коев. Философски идеи в православния Изток. Просвета, С., 1993.
- Ростовцев, Николай Евгениевич (19.XII.1898, Харьков — 1992, София). Енциклопедия на изобразителните изкуства в България, т. II (М-Р). БАН, Институт за

изкуствоведение, С., 1987 с. 518—519. (Приложение: графичен автопортрет на художника Ростовцев).

- Матев, Иван**. Стенописите в Мъглижкия манастир — идеен и художествен синкретизъм между православно-византийското и ренесансово-западноевропейското изкуство. Търновска книжовна школа — паметници, поетика, историография, Т. 5. (Пети международен симпозиум), ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, Институт за балканистика при БАН, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, В. Търново, 1994, 671—683; същият, Богодържавата на Ростовцев. — Участие, г. IV, (Ст. Загора), 1996: № 1, 10—19 (първа част), № 2, 7—14 (втора част); Същият. Старозагорско-Казанлъшко присъствие в Търновската „Алма матер“. — Кула, (Казанлък), 1996. № 2, 82—91, № 3, 71—80; Същият. Култът към Св. Св. Кирил и Методий в западното християнско изкуство. — Участие, г. II, № 4, (Ст. Загора), 1992, 22—24; Същият, Чист въздух за чисти души (Два късни православни паметника от старозагорското „Аязмо“). ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, Архив за поселищни проучвания, Велико Търново, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, г. V, № 3—4, 1996, Велико Търново, 127—135; Същият. Хвала Митрополиту Методио. (Юбилеен научен сборник — 160 години от рождението на първия Старозагорски архиепiscop Методий Кусев. Съставител и редактор: Иван Матев). Изд. Сдружение „Митрополит Методий Кусев“ — Ст. Загора, 1999; Същият. Иконописата в параклиса „Св. Теодор Тирон“ — славянска романтична редакция на византийския православен канон. Търновска книжовна школа — българската литература и изкуство от търновския период в историята на православния свят, Т. 6 (Шести международен симпозиум), ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, Институт за балканистика при БАН, УИ „Св. св. Кирил и Методий“, В. Търново, 1999, с. 725—753; Същият. Казанлъшко-старозагорско присъствие в Търновската „Алма матер“ (1987—2000), Казанлък в миналото и днес, кн. IV, исторически музей „Искра“ — Казанлък, изд. „Вион“, Пловдив, 2001, 289—314.
- Протоерей Георги Флоровски**. Източните отци V—VIII век, Т. II. Издание Московского патриарха. Поредица „Православното християнство — история и теория“, изд. „Тавор“, 1992.