

**ТЪРНОВСКОТО ВЛИЯНИЕ В ЕДНА
ИКОНА „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“
НА НИКОЛА ВАСИЛЕВ ОТ ШУМЕН**

Доц. д-р Ростислава Г. Тодорова

(Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“)

**THE INFLUENCE OF VELIKO TARNOVO
IN AN ICON OF SS. CYRIL AND METHODIUS
BY NIKOLA VASILEV FROM SHUMEN**

Assoc. Prof. Dr. Rostislava G. Todorova

(Konstantin Preslavsky University of Shumen)

Abstract: The Renaissance spirit of Veliko Tarnovo leaves its marks not only on the medieval Bulgarian art, but also on the art of the Bulgarian National Revival period. Its traces are noticeable even in the work of painters that have not had anything in common with the city. This is exactly the case with an icon by Nikola Vasilev – the most well-known icon painter from Shumen – painted in 1891. There the Holy Brothers are portrayed against the backdrop of a fantastical capital city named to be Preslav, but containing a sufficient number of credible elements to link it with the current appearance of Tarnovo at that time. The landscape consists fortress walls that look like those of Tsarevets and Trapezitsa and several large buildings, one of which resembles the Usta Kolyo Ficheto’s Konak. Tree Bulgarian national flags placed on decorated pillars crown the whole composition and remind of the Tarnovo Constitution, turning the image to a memoir of the spirit of that time. Although the icon was mentioned by Asen Vasiliev it has not been studied in details yet. Here it will be presented in the context of the iconography of St. Cyril and Methodius typical of Nikola Vassilev whose favorite storyline is the pictures of the Brothers.

Keywords: SS. Cyril and Methodius, Iconography, Veliko Tarnovo, Shumen, Nikola Vasilev

Едва ли има друг български град, който толкова добре да изпълва значението на определението „Царевград“, както Велико Търново. И уплътняването на това значение далеч не се дължи само на факта, че Търнов е Царевград на

България цели два пъти – по време на Втората българска държава и в първите две години от създаването на Третата. Неговата значимост има толкова много измерения, че той отдавна се е превърнал в символ – не само на царската власт, не само на държавността, не само на духовността и просвещението, а на българщината въобще. Романтиката на славното му минало, неговата връзка с актуалната съдба на България веднага след нейното Освобождение, заедно с надеждите за величествено бъдеще, го правят и източник на вдъхновение за може би най-необичайната измежду всички български възрожденски икони на св. св. равноапостоли Кирил и Методий – тази, която шуменският зограф Никола Василев изписва през 1891 г., и която майор Стоянов подарява през 1893 г. на храма „Св. вмчк Димитър Солунски“ в гр. Върбица (Фиг. 1).

Никола Василев от Шумен (1834–1918 г.), е един от най-колоритни възрожденските иконописци. Дълголетен и много продуктивен, той оставя трайна следа в художественото наследство на цяла Североизточна България, работейки за голям брой храмове в Шуменско, Търговишко, Провадийско, Варненско, Добричко и т.н. Неговата творческа активност е съчетана и с истинска предприемчивост, като още в началото на кариерата си, той не се задоволява само с приемането на единични поръчки, а си взима съдружник – Васил Беделев¹, с когото заедно поставят основата на местно иконописно ателие, което през 60-те и 70-те години на XIX в. се разраства до малка школа (Тодорова 2017а). В нея, едновременно и последователно са работили и Анастас Кръкслийски от Лозенград, и Александър поп Георгиев от Ямбол, и Давид Георгиев от Мараш (Тодорова 2017б; Тодорова 2017с), а през последните месеци се появиха и следи от имената на още двама, непознати до този момент местни зографи – Георги Давидов и Радуш Зограф².

Много може да се говори за личния стил на Никола Василев, но една от неговите най-характерни особености, е любовта на автора към изобразяването на св. Братя. До момента са ми познати дванадесет икони с техните ликове, изписани от шуменския зограф за различни храмове в Североизточна България през периода 1869–1896 г., а иконата, която разглеждам тук е десетата от тях в хронологичен порядък (Тодорова 2018а). С изключение само на два от образците, във всички останали, Никола Василев следва основната схема на

¹ В спомените си внучката на Никола Василев, Димитричка Стайчева, казва: „като негов съдружник (на дядо ѝ – б.а.) бил работил известно време и Васил Беделев от Шумен, малко по-млад. Не познавам близките му.“ (Стойков 2015, 26).

² Името на Георги Давидов се появи в стари описи на РИМ – Шумен за налични икони, утвар и богослужбни книги в селските храмове в Шуменско. Подписът на Радуш Зограф бе открит наскоро в Шумен от свещеноиконом Красимир Капитанов, частично запазен върху една малка икона на св. Йоан Рилски Чудотворец. Надявам се, че продължаващите теренни изследвания на екипа ни, ще доведат до събиране на повече данни за двамата зографи.

отпечатаната от Христо Г. Данов през 1864 г. във Виена цветна литография на св. св. Кирил и Методий „Български просветители“ (**Василиев 1970**, 7–8; **Божков 1989**, 171). Неговият авторски прочит на сюжета се отличава с три особености – подчертано хронологично развитие с постоянни интерпретации, поставяне на сцената със св. Кръщение на св. цар Борис I и семейството от св. Методий наред Преслав в центъра на композицията и предпочитаното именуване на двамата светии „български“, а не „славянобългарски“ Просветители. Взети заедно, тези компоненти показват достойнствата на Никола Василев като творец, висотата на неговия патриотизъм в национален и местен мащаб, както и неговата обществена ангажираност и чувствителност към един важен за българското национално самосъзнание в онова време културен концепт – българският корен на покръстването и книжовността на славянския свят (**Тодорова 2018а**).

Сцената с покръстването на българското царско семейство от св. Методий има легендарен характер (**Василиев 1970**, 8; **Босилков 1989**, 168–169). Според думите на някои византийски историци, св. цар Борис е бил обърнат в християнството от св. Методий, който успял да му въздейства с разказа за Страшния съд. В други източници, като Проложното житие и „Успението на св. Кирил“, Житието на Кирил Словенеца, Чешката и Моравската легенди, виновник за покръстването на българите е самият св. Константин-Кирил Философ, докато Пространното житие на св. Климент Охридски сочи отново св. Методий като български покръстител (**Мутафчиев 1973**, 166–168). Липсата на български летописни извори за автентичността на тази история не попречва на възрожденските автори на изображения на св. Братя да я слагат често в страничните медальони по рамката на композицията. Този анахронизъм има подчертана етносъхранителна функция, която е свързана с утвърждаването на авторитета на България като държавата, приела и разпространила писмеността между всички славянски народи и с българската „национализация“ на култа към св. Братя след XI в., но с написването и разпространяването на „История славянобългарска“ избуява до модерно средство за етноразграничаване и етноопределяне на българския народ (**Рашева 2013**, 165–166). В българското възрожденско изкуство той формира устойчив тренд, който през 1864 г. навлиза в графиката чрез литографията на Данов и в монументалната църковна живопис чрез стенописите в Араповския манастир (**Божков 1989**, 174–180, 206–208).

Всъщност, през XVIII и XIX в., легендата за Борисовото покръстване е доста популярна сред всички славянски народи – в една гравюра на чешкия художник Ян Берка св. Методий държи плоча с изображение на Страшния съд, през 1852 г. и през 1863 г. сънародниците му Петер Майкснер и Емил Лауфер рисуват картини на тема „Обръщането във вяра при княз Борис I“, изцяло следвайки легендата. Появилата се през 1864 г. виенска гравюра на Христо Г. Данов получава такава популярност, че се утвърждава като една от основните

иконографски схеми за изобразяването на св. Братя дори и след Освобождението (Босилков 1989, 168–169). Цветната литография е „начертана“ от Кацлер и отпечатана от Обенхаймер, като в основата на нейната композиция стои руската литография, издадена през 1863 г. в Москва по повод честването на 1000-годишнината от делото на св. св. Кирил и Методий. Но, Данов и Кацлер правят собствена интерпретация на популярния руски модел, като добавят надписите „Български просвѣтителѣ“ и „Въ Прѣславѣ IX векѣ“ между имената на светиите. „Побългаряването“ на изображението включва поставянето на два медальона в долната част на триумфалната арка, съдържащи сцените „Проповѣдь къмъ блъг. народъ“ и „Кръщеніе царѣ-Борисово“, както и добавянето на пейзаж на Преслав в централната част на фона. Изследователите предполагат, че вероятният чешки произход на художника Кацлер, или поне неговото добро познаване на чешкото изкуство, може да обясни включването на подобни детайли в литографията на Данов. Това изображение на св. Братя става изключително популярно в много кратки срокове и често бива копирано от възрожденските иконописци, понякога и в много големи подробности. Голям брой подобни образци са регистрирани както в България, така и в Румъния и Македония, оказвайки вероятно най-мощното влияние върху развитието на иконографията на св. св. Кирил и Методий въобще. Сюжетите от двата медальона на виенската литография също се радват на популярност – през 60-те и 70-те години на XIX в. те стават тема на отделни литографии и цикли от стенописни сцени, представящи проповедническата и просветната дейност на светиите между българския народ (Гергова 1993, 6–9).

Всичко това едва ли е останало непознато за Никола Василев във времето на най-големия разцвет на кариерата му като иконописец и намира място в неговата интерпретация на сюжета с прославянето на делата на св. Братя. В този контекст, иконата, нарисувана от шуменския зограф през 1891 г. и подарена през 1893 г. на храма „Св. вмчк Димитър Солунски“ в гр. Върбица, може да бъде разчетена като изображение, акцентиращо върху триумфа на българщината и като визуален стимул за повдигане на националния дух. Отличителните белези в тази насока започват още с основния надпис на иконата, в който се споменава името на тогавашния български княз Фердинанд I: „Сѣа икона Ст. Меводи и Кирилъ изобразѣа во времето на българскій Князъ Фердинанда и на архіепѣска деда Симиона Варно пресл. 1891 авг. 14 Рук. Вас. Зогр. ѿ Шумень“. Вдясно от медальона с този надпис е изписано и дарителското посвещение: „Подарѣкъ ѿ Майоръ С. Стояновъ Пѣй Маѣа 1893 Г. Гр. Шумень.“

Иконографската схема на изображението повтаря тази на иконата, която Никола Василев рисува през 1885 г. за храма „Св. арх. Михаил“ в с. Победа, Добричко (Панайотова 2006, 164), където за първи път изважда сцената с покръстването на св. цар Борис I от св. Методий в центъра на композицията, между фигурите на двамата свети. В годината на Съединението на България,

признато официално с търновския манифест на княз Александър I Батенберг от 8 септември 1885 г., шуменецът сякаш ознаменува дългоочакваното възстановяване на цялостната българска държава по уникален начин – с представянето на царското св. Кръщение като основна сцена, случваща се в средата на столицата на Първото българско царство Преслав. Именно в това негово решение се състои новаторството в сюжетния прочит, с което шуменецът обогатява иконографията на св. Братя, защото, както отбелязва Асен Василиев, „Такава композиция не се среща у нито един от старите ни образописци“ (Василиев 1963, 454–455). Във върбишката икона от 1891 г., обаче, колоритът е много по-ярък, а композицията на централното изображение на Преслав с царското покръстване в средата – много по-сложна. Градът е именуван „Г. Преславъ“, а реката в долния ляв край на иконата е назована „Р. Тича“. Прави впечатление също, че тук Никола Василев е решил да огради изображението с богато украсена рамка, която много прилича на триумфалната арка от виенската литография от 1864 г. Този елемент безспорно придава още по-голяма тържественост на изобразеното в иконата царско събитие (Тодорова 2018а). Крепостните стени на столицата са изобразени със светъл цокъл и четвъртити зъбци, а централната им порта е представена отворена и пазена от двойка въоръжени войници. Други две двойки войни, също с копия и щитове, охраняват св. цар Борис със семейството му, които се кръщават от св. Методий. Прави впечатление, че тук купелът е изобразен по-голям, от колкото в иконата от 1885 г., царят е с корона на главата, а не гологлав, а царицата държи за ръце не едно, а две момчета. Цялата група е поставена върху нещо като каменен подиум, а надписът, указващ изрично, че това е покръстването на българския владетел, е изписан над главата му, върху бялата фасада на високата сграда зад него.

Всъщност, вероятно най-важната особеност на върбишката икона от 1891 г. е начинът, по който е изобразен самият Преслав. Никола Василев остава верен на маниера си от 1885 г., упражнен и в трите други икони на св. Братя, които шуменецът изписва през 1886 г., ок. 1888 г. и след 1889 г., макар и те да не съдържат сцената с царското св. Кръщение³ – навсякъде той рисува не староремски, а съвременни нему сгради⁴. В иконата от Върбица авторът отново представя един европейски град, с масивни, многоетажни къщи, широки и озеленени улици, по които се забелязват отделни групи от хора, в най-различни пози. Планировката на този град, обаче, макар и наречен да е Преслав, се различава от всички останали градски пейзажи в четирите предходни икони на Василев – липсва големият централен площад, който е заместен от диагонално

³ Вж. Таблица 1 в (Тодорова 2018а).

⁴ Повече подробности за начина, по който Никола Василев изобразява Велики Преслав и вероятните източници на вдъхновение за композиционните му решения, виж в (Тодорова 2018b).

минаваща и сякаш издигаща се нагоре висока вътрешна крепостна стена със ситни зъбци и централна порта, украсена с бели колони и декоративни елементи, пазена от третата двойка въоръжени войници. Разликата в трактовката на градския пейзаж става още по-очевидна, ако бъде сравнена с начина, по който Никола Василев е изобразил Преслав в следващата си и последна позната към момента икона на св. св. Кирил и Методий от 1896 г., запазена в шуменския храм „Св. Възнесение“. В нея зографът отново се връща към схемата с големия градски площад, на който добавя и фантазен образ на един от преславските символи – Омуртаговият мост, върху чийто цокъл изписва и името на града. Макар и големи, къщите тук са монохромни и семпли по стил, липсват вътрешни крепостни стени, цветни фасади, куполи и колони по представителните сгради (Тодорова 2016, 87–102). Всичко това ме навежда на мисълта, че в иконата си от върбишкия храм, Василев съзнателно е променил облика на царския град, добавяйки в него детайли, по-характерни не за Преслав, а за Велико Търново от края на XIX в.

Най-важни от всички нови елементи са трите украсени пилони с разветви български трибагеници (Фиг. 2), два от които красят вътрешната крепостна стена непосредствено над царското семейство, а третият – покрива на една висока сграда на заден план. Тази крепостна стена се различава силно от начина, по който Никола Василев по принцип представя преславската крепост, но може да бъде оприличена, както заради формата на портата и зъбците си, така и заради местоположението си в композицията на града, на крепостната стена на Царевец с неговия главен вход. Изобразената пред портата въоръжена стража също може да бъде разглеждана като косвено доказателство в тази насока. Двамата големи по размер трибагеника са нарисувани разветви от вятъра, издигнати върху високи пилони, стърчащи над зъбците на стената, украсени със спираловидно увита бяла лента и бяла топка на върха. Третият трибагеник, поставен на също такъв пилон, се развява над голяма двуетажна обществена сграда, която напомня на бившия турски конак на майстор Колно Фичето, в който през 1879 г. е подписана Търновската конституция и е избран първият български княз, и който неколккратно е бил седалище на Великото народно събрание. В образа, създаден от Никола Василев, могат да бъдат разпознати като елементи от конака различната етажност на сградата заради денивелацията на терена, колоната от източната страна, макар и променена, характерната извивка на линията на покрива над централния вход. И макар да не става дума за дословно изображение, може да бъде допуснато предположението, че с последния трибагеник зографът е обозначил именно това историческо за съдбините на България място във Велико Търново.

Отделни елементи в планировката на града също напомнят на стари фотографии и картички от Велико Търново от края на XIX в. Една снимка на търновската улица „Опълченска“, там където тя се свързва с малката уличка,

започваща от площад „Велчова завера“ и стигаща до началото на Самоводската чаршия, запазена в колекцията на Иван Панайотов⁵, може да послужи като пример за такава формална прилика⁶. Други стари фотографии от Велико Търново пък, позволяват сравнението между задната част на крепостните стени в иконата и вида на югоизточната порта на Трапезица. Разбира се, отново трябва да подчертая, че не може да се говори за дословно изобразяване на реален търновски пейзаж, а само за фантазна компилация от познати на зографа изгледи от Търново, или на отделни техни елементи. Това съчетаване на изображения може да бъде разчетено като нова интерпретация на основния замисъл на Никола Василев в неговата авторска иконография на св. Братя, целяща да представи силната връзка между делото на св. равноапостоли Кирил и Методий и българския царски двор.

Мотивите на зографа за тази стъпка напред в трактовката на сюжета трябва да се търсят в историческите събития, политическата обстановка и обществените настроения по онова време. Никола Василев определено е реагирал на всички тези обстоятелства, както показва иконата му за с. Победа от 1885 г., за която вече споменахме. Едва ли има по-логична причина един опитен зограф, с изграден авторитет и много поръчки, изведнъж да реши да експериментира с нововъведения в иконографията на не кой да е сюжет, а на този на Просветителите български, от дългоочакваното обединение на Царство България и Източна Румелия. Събитие от такъв мащаб е трябвало да бъде отбелязано, триумфът на българския дух е трябвало да бъде запечатан за поколенията и родо-

⁵ Благодаря на г-н Иван Панайотов, гл. ас. д-р Пламен Събев и г-н Росен Т. Петков, които ми помогнаха с уточняването на детайлите около снимката.

⁶ По време на докладването на настоящото изследване, използвах тази снимка в качеството ѝ на пример за евентуален източник на формалната композиция на градския пейзаж, намиращ се непосредствено зад сцената с царското св. Кръщение в иконата. Сградата на тогавашния представителен хотел „Цар Борис“ в лявата част на снимката прилича на постройката с колонада вляво на архитектурния пейзаж на Василев, докато каменната стена в средата на снимката има същото разположение като вътрешната крепостна стена в пейзажа. За мое съжаление, обаче, по-задълбоченото проучване на снимката показва, че самата тя трябва да бъде отнесена по-скоро към самото начало на ХХ в., някъде около 1905/1906 г., според мнението на г-н Иван Панайотов. Допълнителното търсене на информация за хотела пък показва, че неговото строителство е започнало едва през есента на 1894 г. (Митова-Ганева 2009, 22–24), което обезсилва направеното от мен предположение за директна връзка между конкретната снимка и композицията на Никола Василев, затова и се отказах от публикуването ѝ тук. Всичко това, разбира се, не означава, че по онова време Никола Василев не е познавал Търново от лични впечатления, или от снимки. Въпреки, че модата на пощенските картички навлиза в България едва през 1892 г. и преживява разцвет чак в началото на новия век, в Търново са живели и работили майстори-фотографи, което означава, че може да се очаква циркулация на изображения на града и преди тази година (Ibid., 235, 481–482).

любовният иконописец от Шумен е намерил най-подходящия начин за неговото увековечаване, поставяйки акцента върху царското достойнство и значимост на България в християнски и просветителски план (**Тодорова 2018a**). В иконата си за Върбица Василев смело продължава с интерпретациите си в същата посока – маркира стария Преслав от IX в. чрез групата на царското семейство, указва съвременното битие на града от втората половина на XIX в. чрез архитектурния пейзаж, но прави и препратка към приемствеността между столиците на Първото и Второто Българско царство чрез включването на елементи, който не са характерни за Преслав, а за Търново. Няма нищо странно в подобно решение, защото по същият начин е постъпил и св. Паисий Хилендарски, който упоменава Търново като анахронизъм в анахронизма за св. Кръщение на цар Муртагон (отново анахронизъм в анахронизма), т. е. Борис, от св. Методий. Погрешната употреба на топонима не е случайна, св. Паисий е наясно, че Търново е столицата на Асеновци, но във втората половина на XVIII в. само то присъствало в представите на българите като символ на славното минало, докато Преслав и Плиска са били забравени. Както пише И. Рашева, „така топонимът се превръща в топос“ (**Рашева 2014**, 515) на българщината, който намира директно отражение в иконата на Никола Василев век по-късно.

Паисиевият анахронизъм намира място и в творчеството на Добри Войников, с което свързвам някои от елементите в преславските пейзажи на шуменския зограф. И в тази икона може да бъде намерена препратка към предговора на драмата „Покръщение на Преславският двор“, най-малкото заради споменаването на царската стража. Освен това, в своите „Кратка българска история“ и „Българско кръщение“, Войников вече си позволява да „поправи“ Паисиевото Търново на Преслав, използвайки топоса на българското Покръстване по максимално приложим за епохата си начин (**Ibid.**, 515–517, 521), което също би могло да послужи като доказателство в полза на предположението, че в разглежданата икона, Василев съзнателно търси смесването на представите за двете стари столици. Чрез подчертаване на значението на двете стари български царства, авторът акцентира върху достойнството и значимостта на Третото Българско царство. Доводи в тази посока са изричното споменаване на княз Фердинанд в надписа на иконата, както и поставянето на веещите се трибагренници в центъра на композицията. Именно Търново е мястото, където на 2 август 1887 г. новият български княз полага клетва пред Великото народно събрание. Като акцент върху християнизационно-просветителската роля на България може да бъде разчетено поменаването и на митрополит Симеон Варненски и Преславски (1872–1937 г.). Всъщност, обаче, фигурата на дядо Симеон носи върху себе си още от държавническото достойнство и също представлява свързващо звено между Преслав и Търново, заради неговата важна роля в Учредителното събрание през 1879 г., оглавяването на делегацията до бъдещия княз Александър I Батенберг, председателството на III-тото Обикно-

вено народно събрание през 1882–1883 г. и още много други негови приноси към съдбините на България (Димитров 2011).

Всички тези тънко обмислени детайли, съчетаването на „преславски“ и „търновски“ елементи в композицията, прокарането на фина историческа нишка между славното минало, значимото настояще и славното бъдеще, насочват към идеята, че причината за това уникално авторско решение трябва да се търси в актуалната политическа обстановка около 1891 г., на която зографът Василев е реагирал по неговия специфичен начин – чрез промени в иконографския модел за изобразяване на св. Братя. Бурните тогавашни години, страстното политиканстване, силното „филство“ и „фобство“, принудителната смяна на държавния глава, люшкането на възродената държава между интересите на Великите сили, трудното приемане на новия княз от тяхна страна, което най-после започва да се случва през 1891–1892 г., но и бързото развитие на младата България като модерна европейска монархия, запазването на български дух и националното самочувствие на постоянна висота, са между вероятните импулси, накарали будния шуменски художник да изобрази един пейзаж – топографска карта на българщината през 1891 г., защото пространствата на националната, родовата и личната памет се изпълват най-лесно с историите на величието.

Интересен, но без отговор, е въпросът защо иконата намира своето място едва две години по-късно. Имало ли е поръчител през 1891 г. и за кой храм? Дали това е бил същият майор Стоянов, или друга знатна личност, достатъчно заможна, за да си позволи толкова скъпа поръчка, която после е променила решението си? Или пък иконописецът сам е решил да я изпише, воден от личните си творчески търсения и желания и едва по-късно тя е била харесана и откупена от ктитора си? За съжаление, едва ли някога ще се намери информация, която да осветли отговорите на всички тези въпроси. Единствената спекулация, която мога да си позволя да направя, преравайки знаковите събития по това време е, че изборът на майор Стоянов да подари на върбишкия храм, навръх празника на св. св. Кирил и Методий през 1893 г., именно това тържествено изображение, в което присъства царското семейство, може да бъде свързано и с брака на княз Фердинанд I Български с Мария-Луиза Бурбон-Пармска, сключен месец по-рано. Каквато и да е истината, обаче, тази икона на Никола Василев остава в историята на българското изобразително изкуство като едно от най-смелите, новаторски, пълнокръвни и заслужаващи възхищение произведения, запечатали в себе си и моментната снимка на вечния Царевград Търнов на прага на едно ново хилядолетие.

ЛИТЕРАТУРА

- Божков 1989:** Ат. Божков. Изображенията на Кирил и Методий през вековете. София, 1989.
- Босилков 1989:** С. Босилков. Гравюри от 18 и 19 век с образи на Първоучителите. – В: Международен симпозиум 1100 години от блажената кончина на св. Методий, т. 2. София, 1989.
- Василиев 1963:** А. Василиев. Образи на Кирил и Методий в чуждото и нашето изобразително изкуство. – В: Хиляда и сто години славянска писменост 863–1963. Сборник в чест на Кирил и Методий. София, 1963, 393–487.
- Василиев 1970:** А. Василиев. Образи на Кирил и Методий в България. София, 1970.
- Гергова 1993:** И. Гергова. Графични модели във възрожденската иконография на славянските просветители. – Проблеми на изкуството, 1993, 4, 6–8.
- Димитров 2011:** Е. Димитров. Митрополит Симеон: Духовникът и културата. – В: Е. Димитров. (съст.) Варненски и Преславски митрополит Симеон. Съчинения. Т. I: Църква и история. София, 2011, 768. Достъпно на: <http://liternet.bg/publish2/eivdimitrov/mitropolit-simeon.htm#0>
- Митова-Ганева 2009:** К. Митова-Ганева. Споменъ за Търново: Страници от следосвобожденската история на града. В. Търново, 2009
- Мутафчиев 1973:** П. Мутафчиев. Към въпроса за българските извори на руските летописни известия. – В: П. Мутафчиев. Избрани произведения, т. I. София, 1973, 155–171.
- Панайотова 2006:** В. Панайотова. Икони „Св. св. Кирил и Методий“ от Добруджа. – В: Култовата архитектура и изкуство в Североизточна България (XV–XX в.). София, 2006, 162–166.
- Рашева 2013:** И. Рашева. Етносъхранителната функция на не/истината в Паисиевия разказ за славянските първоучители. – Научни трудове на ПУ „Паисий Хилендарски“, т. 50, 1, А, 2012. Пловдив, 2013, 153–167.
- Рашева 2014:** И. Рашева. Концептът за участието на първоучителите св. Кирил и св. Методий в българското покръстване у Добри Войников. – В: Преславска книжовна школа. Т. 14. Шумен, 2014, 511–522.
- Стойков 2015:** Д. Стойков (съст.). Спомени на шуменци за една отминала епоха. Интервюта и бележки на Георги Джумалиев – част I. Варна, 2015.
- Тодорова 2016:** Р. Тодорова. „В НАЧАЛЕ БЕ СЛОВО“: Една непубликувана икона „Св. св. Кирил и Методий“ на шуменския зограф Никола Василев. – В: Преславска книжовна школа, Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. д-р Веселин Панайотов. IN HONOREM, т. 3, QUADRIVIUM. Шумен, 2016, 87–102.
- Тодорова 2017а:** Р. Тодорова. Нови данни за най-ранните икони на зографите Никола Василев и Васил Хр. Беделев от Шумен. – В: Сборник с доклади от Между-

народната научна конференция „Теоретични аспекти на визуалното изкуство“, 11–12 ноември 2016, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. В. Търново, 2017, (под печат).

Тодорова 2017b: Р. Тодорова. Биографиите на шуменските зографи: една нова интерпретация. – *SocioBrains*, 34, 2017, 227–233.

Тодорова 2017с: Р. Тодорова. От Лозенград до Русия: Анастас Кръкклиясийски и шуменските зографи. – В: Годишник на ШУ „Епископ Константин Преславски“, т. XXI D. Шумен, 2017, 589–609.

Тодорова 2018a: Р. Тодорова. Концептуализацията на образите на св. св. Кирил и Методий в иконографския модел на Никола Василев от Шумен. – В: *Limes Slavicus*, т. 2. Шумен, 2018, 78–95 (под печат).

Тодорова 2018b: Р. Тодорова. Вторият Царевград между IX и XIX в.: Възрожденската иконография на Велики Преслав. – В: Преславска книжовна школа, т. XVIII. Шумен, 2018, (под печат).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Фиг. 1. „Св. св. Методий и Кирил“, Никола Василев, 123x78 см., 1891 г., храм „Св. вмчк Димитър Солунски“, гр. Върбица (снимка: Стоян Николов).



Фиг. 2. „Св. св. Методий и Кирил“, Никола Василев, 123x78 см., 1891 г.,
детайл,
(снимка: Стоян Николов)