

**ОБРАЗНО-СИМВОЛНИ ПРЕДСТАВИ ОТ
АРЕОПАГИТСКИТЕ ТРАКТАТИ В ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ
МОДЕЛИ НА ТЪРНОВСКАТА СРЕДНОВЕКОВНА
ЖИВОПИС**

Любомира Стефанова

(Богословски факултет на СУ „Свети Климент Охридски“)

**IMAGE AND SYMBOLIC NOTIONS OF AREOPAGITE'S
TREATISES IN ARTISTIC TRENDS OF TARNOVO MEDIEVAL
WALL-PAINTING**

Lyubomira Stefanova

Faculty of Theology, Sofia University of "St Kliment Ohridski"

Abstract: Common trends of Balkan painting as basic cultural locus of old Byzantine culture influenced Medieval iconographic models of wall-painting heritage of Christian temples in Tarnovo and its region dating from XV – XVIII century. Iconography was developed and enriched by symbolic images and interpretations of motives and events fundamental in Christian philosophy, Bible and hymnography. Artistic tradition of Christianity, strongly apparent in theocentric compositions of church vaults of that period revealed the ideas of Protoimage of God and its realization in cognizable world.

Keywords: iconographic, image, philosophy, art, symbol.

Християнското изкуство на средновековна България по време на Османското владичество се развива като обогатява своя наративен и същевременно философско-догматичен език в една динамична, изтъкана от събития и превратности културна среда. Периодът XV–XVIII векове, наричан още Пост-византийски се определя като такъв поради пряката му връзка с византийското изкуство от предходните векове (Пенкова 1999, 3). Той се характеризира с една устойчива тенденция към запазване на основните иконографски традиции в живописата, на тяхното богословско и философско осмисляне и интерпретиране, което е и предмет и подход на настоящото проучване.

В синтезирания преглед на тази епоха, Бисерка Пенкова набелязва основните моменти за развитието на изкуството, като поставя акцент на времето от

края на XVI до третата четвърт на XVII векове. Някои други изследователи като Емили Спрат, определят този период между XVI–XIX векове (Spratt 2012, 3) Все пак, годината 1453, която бележи превземането на Константинопол при Османското нашествие, се взема за отправна при анализирането на промените, които настъпват в развитието на християнското изкуство от тази епоха, тъй като наред с новата власт се създава и нова култура на базата на предходната.

Като един своеобразен мултикултурен феномен на фона на общото развитие на живописата от този период се открояват църквите от Арбанаси. Подробното проучване на тяхната стенопис разкрива, както самобитния характер на майсторите от гръцки, албански и български произход, творили в различните църкви, така и определени сходства, изразени най-вече в композициите със *символично-дидактични сюжети* (Климукова 1999, 20). В своето изследване, посветено на изобразяването на части от хвалитните псалми в църквата Рождество Христово в Арбанаси, Николина Климукова фокусира вниманието върху композицията на Христос в слава, намираща се в свода на наоса.

Описана е особената иконографска схема при представянето на централния кръг с образа на Пантократора и деветте тригълни лъча, излизачи от него, които определят и мястото на деветте Ангелски чина. Показана е също връзката между тази космогония и иманентната представа за земния свят, като произведен на небесните устройства чрез представяне на цикли от *Шестоднев* и *Изход* в подстоящите регистри, в непосредствена близост до централната композиция. Климукова обобщава цялостното възприемане на композициите, свързани с центъра като „единен процес на Господнята прослава“ (Климукова 1999, 20). Връзката между богослужбения ритуал и стенописната украса авторката открива и в надписа около кръга на Христос „Тебе подобае песнь“. В изпълнението на Псалмите в старозаветното богослужение е било споменавано избавлението на евреите от Египетското робство. В християнството този ритуал получава ново съдържание възприемайки еврейското псалмословие като образ на избавлението на християнската душа от робството на греховната обусловеност в света. Типологичното тълкуване на християнската образност намира израз и в стенописните композиции. Пояснена е връзката на избраните сюжети с мистичната същност на богослужението, като са направени паралели със стенописите от Хрельовата кула от 1335 г. – най-ранния средновековен паметник, в който има подобни изображения. С подобни композиции са известни и църквите „Свети Никола“ във Вица и „Свети Мина“ в Монодендри, западна Гърция, датиращи от средата на XVII век, дело на майстори от района на село Линотопи. Най-голямо сходство Климукова открива между композициите от Арбанаси и изобразяването на същите 148–150 псалми в нартекса на църквата „Свети Архангел Гавраил“ в Лесновския манастир. Анализирайки използваните похвати на символния паралелизъм, и съпоставяйки композициите в Арбанашката църква „Рождество Христово“ с подобни в Гърция и Сърбия

авторката заключава, че „в контекста на общите корени на балканската традиция художниците са черпили от едни и същи източници“ (**Климукова 1999**, 22). Изобразяването Христос като Въплътения Логос в центъра на общата иконографска схема осмисля и обвързва в сложна догматична зависимост всички обкръжаващи Го сцени.

Основната теза на това изследване, поради която тук е разгледано подробно, засяга недостатъчно проучения в българската интердисциплинна литература проблем за образното мислене на художниците, които изразяват сложни богословски идеи, формирани още в първите векове на зараждането на християнската философия. Те се локализират в няколко основни композиции, от които централно място заема образът на Христос в слава и разположените около него в кръг ангелски чинове. Композицията неизменно присъства в различни по време и място стенописни ансамбли и е тясно свързана с представените модели на Небесната йерархия и на Земната Църква в съчиненията на свети Дионисий Ареопагит.

Философско-иконографското съпоставяне на текстовете от Ареопагитските съчинения с определени типове композиции, позволява да се анализира процеса на възприемане, осмисляне и визуализиране на тези мисловни модели в общата изобразителна структура на християнската иконография. Развивайки се през вековете, тя остава същевременно с общи идейно-образни и символни еквиваленти. Анализирането на тези изображения в Арбанашките църкви и направените паралели с подобни на тях в другите Балкански страни показва, че този феномен обединява художниците от различните епохи на развитие на християнското изкуство на основата на обща догматико-философска система.

В цитираното изследване, мнението на Елка Бакалова е, че както литературните, така и художествените произведения, създадени през средновековието се базират на „общи архетипни модели“, които се развиват и обогатяват в иконографията на църковното изкуство, където „образът е функция на Логоса“ (**Бакалова 2005**, 24). Словото – Божественият Логос се отъждествява с Бог-Син, Който е в основата на създаването на иманентния свят и присъства като център, около който „било Престоли, било Господства, било Власти – всичко за Него и чрез Него се държи“ (Кол. 1:16–17). Божият Син „...държи всичко с мощното Си слово...“ (Евр. 1:3). Той е причина за сътворението на света и основание на благовестието (Йоан 1:1–6) и храмовата иконографска програма се изгражда около тази основна идея.

В едно от изследванията си, проследявайки иконографския произход на Колелото на живота, Бакалова търси появата на тези модели в късната античност – в т. нар. Птолемеев ръкопис (препис от 835 г.) от Ватиканската Апостолическа библиотека (Vat. gr. 1291), в илюстрациите на Апокалипсиса при коментарите на Беатус от Либана или в концентричните кръгове от илюстрациите на ръкописа от Херона, създаден през 975 г. В последния пример обичайният образ на

слънцето – Хелиос е заместен от Христос Космократор, Който е представен в центъра на кръговата композиция (Бакалова 2005, 41). Описвайки винаги един и същи иконографски принцип, този на изобразяването на теоцентрична композиция, състояща се от вписани кръгове, авторката обяснява, че той става основа и за представянето на небето и небесните сили във византийското изкуство, където в центъра е представен Христос, а около Него – деветте ангелски чина.

Бакалова споменава някои от средновековните примери на тази иконография, между които и стенописите от притвора на главната църква в Лесновския манастир от 1349 г., и тези от църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси от XVII век. Разделяйки категорично описаната картина на небето от геоцентричните представи на византийските художници, изследователката на този иконографски сюжет се фокусира по-скоро върху анализ на композициите, които са в непосредствена близост около кръга и представят подредеността на земния свят. Визуализираните текстове от илюстрациите на Християнската топография на Козма Индиктоплет от 547–549 г. препращат към развитието на една символика, която обяснява земното битие и неговото устройство като **следствие**, а не като **отражение (отпечатък, образ)** на небесното. Именно поради това в западноевропейската символна система ще получи широко разпространение схващането за обяснението на Свръхсъщностната Божия природа като всеизпълващото света битие.

Тъй като за западноевропейската философска мисъл Бог се схваща като битие, то Той бива обвързван и с причинно-следствения характер на самото битие. Така ще се развие иконографският модел на Колелото на живота, в който наред с астрологичната символика, смяната на годишните времена и кръговрата на човешкия живот, достигащ все пак своя граничен момент, ще се фокусира върху една парадоксална *кръгова завършеност* на земния живот. Въртящото се колело има за начало човешкия живот и за край – неговата смърт, пропадането в пастта на страшното чудовище от огнената река. Всъщност художникът ни представя една права линия на причинно-следствената обусловеност на земното битие във формата на кръг. Затова Бакалова обвързва развитието на композицията Колелото на живота с фигурата на римската богиня на съдбата – Фортуна Примигения, която е изобразявана в единия край на колелото и държаша връв, с която движи кръга. Тя отвежда към край човешкия живот. В литературата тази иконография авторката свързва със съчинението на Боеций от IV в. – „Утешението на философията“. Темата за световния кръговрат се развива в западноевропейското изкуство през ранноготическия период. Един изявен пример, който илюстрира представите на художниците от това време можем да намерим в Колелото на живота, изобразено в базиликата „Сент Етиен“ от XIV век, в Каор, Южна Франция.

Обвързването на словесното описание на живота като кръг от сменящи се периоди в развитието на човека с визуално изобразяване на тази тема в стено-

писите от късното средновековие е отглас от една много по-ранна християнска догматическа връзка между образ и слово, за която говорят още свети Василий Велики и свети Йоан Дамаскин, имайки предвид иконните образи. Според Валерий Лепяхин, те „*приравняват иконния образ към словесния*“, и това се оказва от голямо значение при полемиките по време на иконоборческия период (Лепяхин 2002). Светите Отци имат предвид по-скоро установените вече изобразителни традиции при предаването на Божия Образ като икона, парадигма, и всички термини, свързани с техните изобразителни съответствия, които появяват по различни начини и в различни контексти явяването на неизразимия и нямащ визуален еквивалент Логос в света на иманентното. Това е изходната философска словесна база, върху която се развива богослужебната литургична практика. Иконографските схеми на Христос – Пантократор, които се развиват след иконоборческата криза и особено от XII век нататък предават именно тези схващания на християнските мислители.

Още от времето на свети император Юстиниан I Управда, Византийската империя е била онзи свят на общи идеи и възгледи за Божието Откровение, което е изграждало съзнание за есхатологично единство на всички християни (Билярски 2001, 45–46). За тях Империята е свещена организация, отражение на Христовата Църква, установена на земята в деня Петдесетница. Усещането за това съответствие между Небесната и Земната Църкви, както и между държавния и църковен живот е обединявало мислите на всички християни, за които Христос е просиял в славата Си именно на територията на тяхната държава. Това съзнание за единна християнска общност се запазва векове след историческия край на Византия, чието художествено наследство я обрисова по същество по-скоро като държава на духа, отколкото като формално функционираща, грандиозна, административна държавна структура.

Традицията на насищане с образи и символични композиции в църквите в Арбанаси е продължение от времето на Палеологовата епоха – XIII–XIV векове. Тогава се утвърждават основните богословски тезиси, свързани с учението на свети Григорий Палама, в което се прави ясно разграничение между Божията същност и енергиите, изливащи се като еманации на благодатта. Средновековните художници от времето на паламитските съчинения нататък са поставени пред задачата да изобразят връзката между Божествения и земния свят, между Небесната и Земната Църкви.

Като приема следиконоборческия период за еталон при разбирането на иконността като изказ и на иконичността като философия, Тодор Митрович разглежда момента на развитие на църковното изкуство, в който се извършва прехода от иконографията на Възнесение доминираща храмовото пространство към поставянето на Христос в купола на християнския храм. „*Чрез изгубването на историческата събитийна динамика*“ – пише авторът – „*която сцената на Големия празник (Възнесение Господне, м.б.) е носела, Христовото есхато-*

логично присъствие в купола, без оглед на увеличаването и оптичното приближаване на самото Христово лице, всъщност е означено с нов вид разстояние. Изместено е от по-динамичните библейски, **историзиращи** категории към по-статичните, древногръцки, **космологични** такива“ (Митрович 2014, 189). Допускайки, че в куполите на църквите иконографията на сцената Възнесение от XI–XIII векове (базиликата „Света София“ в Охрид, и „Света София“ в Солун) е преминала в композицията на Христос Пантократор с ангелските чинове около Него (Митрович 2014, 187), Митрович долавя онова низхождане и възхождение на образа, което в съзерцателната съотнесеност към всеки отделен зрител осигурява оптимално осмисляне на връзката между отделния индивид и Божественото присъствие, над самия него, извън него и в него. За автора промяната на принципа на представяне на Христос от Възнесението чрез замяна на силно изсветлените му одежди с доминантната, тъмно-синя дреха прави възможно възприемането на едно *парадоксално спускащо се от купола Възнесение*. Това усещане се пренася и върху цялата програма на живописата, която постепенно през вековете *снихожда* от висотата на средновизантийските мозаечни куполи до по-късната стенописна украса, където композициите са разгърнати почти до нивото на зрителя в църквите.

В изследването си, посветено на богословието на Божиите енергии, Стоян Танев пише, че „изворите на учението за енергиите могат да се търсят още в Светото Писание“ макар че там не се прави ясно разграничаване между понятията *същност* и *енергия*. Но отделянето на непристъпната и неизразима Божия същност от енергиите, явяващи на света нейното благодатно действие в различни форми отправя към по-ранните Ареопагитски текстове, в които са отразени същите идеи на отделянето на Невидимото от изявените форми на ангелския свят и неговото отражение в света на сетивното (Танев 2012, 4). В своите образни представи художниците се ръководят от текстовете на Свещеното Писание и цялата химнология, която и според свети Дионисий Ареопагит е „*просветляващо и осветляващо нарежда. .. богоименуванията според благодтворното прошестване на теархията.*“ (Дионисий Ареопагит, 36). Тази основна линия в изкуството на средновековието ще бъде развивана в най-сакралните части на храмовете – в олтарните полета на наоса и в куполите.

Но символичните сфери на Божията енергия присъстват и в много други композиции, навсякъде в декоративната схема на християнския храм. Традицията на изобразяване на небесните сили е особено силна през пост-византийския период и късното средновековие – XVI–XVII векове. От същото време са и стенописите в храма на Курилския манастир „Свети Йоан Рилски“, от църквата „Свети Теодор Стратилат“ в Добърско и от църквата „Свети Архангел Михаил“, Билински манастир.

В своето изследване на стенописите в църквата „Свети Архангели“ в Кучевишкия манастир Анета Серафимова пише, че целия небесен свят и Божия дом,

изобразени в купола и в тамбура са пазени от ангели, които неспирно Му служат и чрез които Самият Бог Си служи (**Серафимова 2005**, 300). Аналогично представяне на темата има и в църквата „Свети Архангели“ в Арбанаси от края на XVII век. Това е светът, предричан от Пророците при Христовото раждане, пророкувано и от Старозаветните патриарси.

Още в раннохристиянската философска мисъл Старозаветните пророчества и събития се тълкуват като пред-образи на Боговъплъщението и на новия идващ век. Според класификацията на родовете образи изградена от свети Йоан Дамаскин, словесните предобрази на Христос и небесното Царство, както и техните визуални еквиваленти са петия вид образи – (τροπος εικονος), описани като образи с ограничено значение (1Кор.10:11). Свети Григорий Палама, който говори за исихията на ума казва, че това са „старозаветни предобрази на умното съзерцание“ (**Лепяхин 2002**). Въпросите за предизобразяването на Бога и есхатологичните събитията са свързани не само с минали, но и с бъдещи пророчества които имат своите словесни и умозрителни еквиваленти в новозаветната книга „Откровение“ на свети Йоан Богослов. Както отделните изображения на пророците, така и композициите със сцени от Стария и Новия Завети намират своята завършеност, в събитията след Христовото въплъщение на земята.

Изследвайки семантиката на словесната предобразност още през II век, свети Мелитон Сардикийски намира антиномичното значение на понятията „символ“ и „реалност“. За този раннохристиянски мислител, съвременник на свети Дионисий Ареопагит, предобразът е тυπος – символ, по силата на своята обвързваща функция между събитията от Стария Завет или тези от Откровението с действителността, която се случва в Христа. Настъпва така нареченото „изчерпване“ на образа, създаден в старозаветното време и предназначен да бъде видян като реалност в новозаветните дни, когато Бог-Слово действително се явява на човечеството.

Самият свети Мелитон, изказвайки мисълта: „*Изтощава се първообразът, предавайки своя образ на Истината*“, я пояснява, като обяснява, че в течение на случващото се във времето събитие, което е било пророкувано като съдържащо образа на бъдещето, същият се разрушава, отстъпвайки място на Истината, сиреч на Самия Христос (**Лепяхин 2002**). Изборът на определени пророци и текстове с техните пророчества се свързва с Второто Христово пришествие. По същия начин, но като иконичност изразяваща едновременност и в изобразителната практика се изразява съответствието между Небесната и Земната Църкви, като в случая става отобразяване на едно и също събитие, случващо се в две различни измерения. „*Логиката в представянето на точно тези фигури е установяването на символическа връзка между първосвещениците и небесната литургия, въведена и отслужвана от Христос като Първосвещеник*“ (**Серафимова 2005**). Тук авторката разкрива връзката между небесната и земната литургия чрез изобразяването на Христос като Върховен

Свещенослужител в центъра на кръга от дванадесетте синове на Яков, чиято библейска и историческа роля в Стария завет е показана в качеството им на патриарси.

Разглеждайки композицията на Христос в слава в свода на църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси, Бакалова споменава за двете пресичащи се квадратни сияния, вписани в кръг, на фона на които е изобразен Христос (Бакалова 2005, 42). Както вече беше споменато, самото подреждане на сцени от Шестоднев и Изход, както и илюстрациите на хвалитните псалми 148–150 непосредствено до кръговата композиция на Христос Пантократор и небесните сили, говори не само за една каузална връзка между небесния и земния свят, а за отобразяването на Божественото във видимата сфера на земното. Двата насложени един върху друг квадрати са всъщност символно изобразяване на небесния – невидим и земният – сетивен свят, които при пресичането си образуват осмоъгълната конфигурация на вечността.

Този сложен и същевременно много изразителен художествен похват е използван и в много други църкви от XIII и особено XIV векове. Същата иконография наблюдаваме и в издържаното на високо художествено ниво изображение на Христос – Ангел в свода на средновековната църква „Свети Георги“ в Търново, датиращ, както и на същия сюжет в църквата „Света Петка-Параскева в Таваличево и в църквата „Свети Йоан Рилски“, Курилски манастир от същата епоха.

Описаните концентрични кръгове в средновековните църкви в Арбанаси са изобразявани от IV век нататък през целия дълъг период на развитие на християнското средновековно изкуство. Както съвсем точно отбелязва Елка Бакалова, тази теоцентрична композиция е доразвита чрез изобразяването на ангелските сили около Христос, според трактатите на свети Дионисий Ареопагит (Бакалова 2005, 42). Тези образи на безплътните сили, наречени от самия свети Дионисий „образи на невестествените светодейания“ се отнасят към четвъртия тип образи в класификацията на свети Йоан Дамаскин (Лепяхин 2002), без самите те да са плод на изкуствено въображение, а се пораждаат от своите невидими първообрази, *архетипи*, като се откриват на пророците и хората, притежаващи духовно зрение.

Идеята за раждането на Сина от Отца и отобразяването на Първообраза в Образ се съотнася с отобразяването на Небесната структура в Църковната йерархия (Дионисий Ареопагит, 6б). Именно това изразяват и насложените един върху друг квадрати, вписани в концентричните кръгове. В случая става дума за образ, който е чист символ на антиномичната двоица „трансцендентно – иманентно“. Чрез наслагването на двата квадрата, е изразена идеята за иконичността, където един и същи образ препраща едновременно и към Бога, и към подстоящото.

„Светите символи“ – пише Ареопагит – „...носят печата на Божията свойства и са отпечатъци и образи на неизречимите свръхприродни видения“

(Дионисий Ареопагит, 150–151). Символът носи печата на Божиите свойства и е отпечатък и образ на неизречимите свръхприродни явления. Как обаче точно става това своеобразно „отпечатване“ на Първообраза, Който се явява на света в Образа на Сина? Свети Йоан Дамаскин отделя първия род образи като го определя като „естествен и във всичко подобен Образ на невидимия Бог – Син, явяващ в Себе Си Отца.“ Това е първата Икона – Образ на Божия Син, естествено предсъществуваща, нетварна по същност. Образ на Второто лице на Светата Троица, отпечатък на Отца, във всичко подобен Нему, освен по това, че е нероден.

В една от по-късните книги, предаващи Ареопагитските текстове се обяснява взаимодействието между отделните ангелски същности, което на практика хвърля известна светлина върху отобразяването, произтичащо в подстоящото ангелско битие. Тук свети Дионисий говори за „звукови отпечатъци“ които се налагат във въздушната среда (може би като отпечатъци в средата на третата божествена ипостас – тази на Светия Дух), които преминават „от тяло в тяло“. Това своеобразно мистично приравняване на звука с образа намира аналог и в изразяването на общуването между ангелите, подобно на хората, които говорят един другиму: „... но бивайки безтелесни, приближавайки и отдалечавайки се едни от други, те взаимно прозират в мислите си по-ясно от всяко слово, и така, сякаш водят беседа, в мълчание предавайки си словото един другиму“ (Дионисий Ареопагит, 132 23–40).

Описано е едно особено предаване на мисли между ангелите, което той нарича „съобщаване“. Под този термин се подразбира не само обмяна на мисли, но също и вглеждане на небесните същности една в друга – една непрестанна образна взаимопроникновеност която се превръща в словесност и обратно – от слово преминава в образност. Прозрачността на образите, представляващи безтелесни умове предполага тяхното съобщаване едни в други, едни до други и едни през други.

Наслагването на логосните форми една върху друга предполага тяхното първоначално отделяне в човешкия ум като субектно-предикатна форма, за да получат те определение. Както обяснява свети Дионисий, този процес характерен за човешките умозрителни възприятия почти липсва в невидимия свят при общението между ангелите, които се *съобщават* чрез умствените очи, отразявайки се едни-други. Съобщаването е взаимно влияние и рефлексия започваща от отобразяването на Божия Първообраз в Образа на Христа и низхожда в множеството образи като изгражда събирателния образ на определен тропос – символ, подпомагащ йерархичното възхождане на умосъзерцанието към Първопричинителя на всичко.

Ако се върнем към разглеждания вече въпрос за низхождащия образ на Христос от Възнесението, можем да сравним взаимопроникването на ангелските същности чрез техните образи, с контакта между възхождането на зри-

теля от сетивнопознаваемите образи към умопостигаемото в съзерцанието, когато той се доближава до образа на Възносящия Се Христос. Чрез Своите ясни очертания на фона на пулсиращата сферична вселена, Той снизхожда до едно човешко възприятие, реализирайки божествените еманации в средата на цялостно живописвания ансамбъл на християнския храм. Тази съкровена връзка между човека и Образа на Бога в храма, осъществяваща се на основата на допускането на проникване на еманациите на божественото в човешкото естество и на исихийното съзерцание, е предпоставка за едно своеобразно *съобщаване* и реализиране във възходяща и низходяща посока на Божия образ в този на човека. Чрез вглеждане в образа на Христос Пантократор от купола, Господ *налага, отпечатва и въ-ипостазява* Своя образ върху образа на всеки един от нас.

Подредените ангелски чинове около кръга в който е поместен Христос са изобразени по групи според присъщите за всеки от тях свойства. Полосите които съставят концентрични кръгове в мандорлата също препращат към това от-образяване на невидимите светове в света на иманентното. Подобен иконографски похват се наблюдава и в изобразяването на прозрачния земен глобус в ръцете на свети Архангел Михаил, както и още в началото на формиране на основните християнски иконографски образци – в мозайката изобразяваща Христос върху небесната дъга, опасваща прозрачна сфера, в апсидата на църквата „Свети Давид“ в Солун, от V век.

И отново – близо дванадесет столетия по-късно, в най-горния регистър на външната западна стена на църквата „Свети Димитър“ в Арбанаси ще бъде пресъздадена същата иконографска интерпретация на този символ. Христос е седнал върху дъга, с разперени ръце, обкръжен от ангелските воинства. Неговата фигура е вписана в сферичната прозрачна форма на универсума. Кълбото, което символизира земята е прозрачно, сякаш логосът на сетивнопознаваемото се припокрива с този на умопостижимото за да се приобщи към Първопричината.

Наслагването на трите ипостаси на Сръхсъщностната, Сврѣхбожествена и Преблага Троица – Бог Отец, Бог Син и Бог Свети Дух (**Дионисий Ареопагит**, 83) е представено в свода на църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси. Виждаме внушителната фигура на Бог Отец в бяла туника да стои на престол и благославя с двете Си ръце. Но същевременно и Свещеното Писание (Изх. 33:20–23) и Светите Отци учат, че Бог е невидима, неизречима и несъпоставима същност, до която никой не може да се докосне или види.

На основание на евангелския текст (Йоан 14:9) и съборното постановление на Пето-шести Трулски църковен събор (691) художниците изобразяват Невидимия Бог-Отец по единствения възможен начин – чрез образа на Сина: „Образ ... жив, природен и неизменен на невидимия Бог е Син, Който носи в Себе Си целия Отец, имайки еднаквост с Него във всичко, но различавайки се единстве-

но по причината.“ (**Damascenus** В: Тенекеджиев, 2016, 59). Като *Стар на дни* (Йоан 8:54–56) този образ препраща към идеята за Вседържителя, Който е, Който е бил и Който ще бъде, но също и към Премъдростта, Която е друг Негов образ, отправящ към предсъществуващите същности, съдържащи се в Него. В иконографски пример от църквата „Пресвета Богородица Кубелитиса“ от XII век в Костур, Светата Троица е изобразена чрез последователно наслагване на образите на Бог Отец, върху Който е изобразен Бог Син, а върху него изобразеният гълъб е символ на Светия Дух.

Иконографският модел в църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси представя триадологичния догмат по различен начин. Образът на Бог-Отец е първи, върху него се наслаждава образът на Бог-Син, който е роден от Отца, а символът на Светия Дух във вид на гълъб е изобразен като третата ипостас от триадата, но не като изхождащ от Бог Син, а пред гърдите на Бог Отец. Дали различието в начина на изобразяване на Триединната Божия същност не е отражение на догматическите спорове между византийските и латински богослови в една много по-ранна епоха, тази на Фераро-Флорентинския събор състоял се през XV век? Както е известно, догматическият въпрос за изхождането на Светия Дух е един от основните пунктове на тези спорове в които свети Марк Ефески е най-горещ и последователен защитник на истината за изхождането на Светия Дух от Отца, а не и от Сина, както твърдят латинските богослови. Вероятно средновековният художник, за чиито догматически познания може само да се досещаме е имал предвид изразяването на точно тази формулировка като рисува гълъба пред гърдите на Бог Отец, а не като изхождащ от Бог Син.

Катафатичното и апофатичното богословие се осъществяват, както чрез словото, така и в полето на изобразителната изкуство с изразните средства на живописата. Преди всичко трябва да се каже, че в катафатичното и апофатично изразяване на Божията същност съществуват два основни начина, свързани с осмисляне на понятието $\epsilon\kappa\omega\nu$. Изхождайки от позицията на Словото, причина за съществуването на всички форми, Ареопагит развива тезата за *низходящото утвърждаване*, казвайки, че когато утвърждаваме, трябва да започваме с онова, което е най-близо до утвърждаването. Затова и в трактата *За Божествените имена*, когато иска да опише Бога образно, свети Дионисий го назовава с имена като Благ, Съществуващ, Живот, Мъдрост, Сила, Любов.

Имената са възможно най-близки до Божията същност, без обаче да я изчерпват напълно, защото Свръхсъщностният е Неизразим и Недостижим. Другата основна характеристика на тези подбрани от философа имена, е тяхната без-образност. Колкото повече изхожда Словото, толкова по-пространно става То, обхващайки все повече имена в низходящ ред, докато достигне и най-низшите форми на съществуване.

С низхождането се появяват и визуалните очертания на всяка форма и образ като архетипи на Съществуващия в подстоящото. Той достига до така

наречените от него „неподобни подобия“, привеждайки примери от Свещеното Писание, в които Бог е отъждествяван с множество умопостигаеми образи или образи на утвърждаване. Ареопагит пояснява умножаването на имената с които може да бъде назоваван Бог до безкрайност.

Вторият начин е този на възхождане, в който от най-многобройните форми на съществуване, постепенно възхождайки към Първичната същност се отнема чрез отрицание всяка форма и образ, който може да Й се припише, започвайки от онова, което е най-отдалечено от Бога. Постепенните отнемания на образи във възхождането към Бога изчерпва всяка образна представа достигайки непрогледната тъма на ослепителното безсловесно съзерцание.

Наслагването на форми, водещо към утвърждаване и отнемането на съществуващото в опит да се възходи към Безсловесната Истина е представено в изображението на Свети Йоан Кръстител от свода на притвора в църквата „Успение Богородично“ в Арбанаси. Двата кръга с излизаци от тях лъчи са поставени един върху друг като този, който е в топли нюанси на червеното е върху кръга със студени цветове. В топлия кръг е поместен образа на Кръстителя, който – подобно на образа на Христос Пантократор, чрез прибавянето на една допълнителна бяла полоса, създаваща пространство навътре, сякаш потъва в безкрайността на неизречимото Божие присъствие и изплува оттам, доближавайки се до нас. Това създава усещане за многопластовост на образа и за неговото възприемане едновременно в измерението на различни реалности.

Сравнен с концентричните кръгове, които увеличат съзерцаващия в посока от сетивното и видимото към умозрителното и мистичното, изобразяването на наложените едно върху друго слънца може да се отнесе към катафатичното осмисляне на образа, което предполага наслагването и утвърждаването на повече от една форми. При това изразяване на определена сакрална идея или образ, тя получава своята комплексна идентичност чрез утвърждаване от горе – надолу, в низходяща посока. *„Единното е субстанция на благодтта ... умствените и разсъдъчните същности го желаят познавателно, по-низшите – осезателно, а всички останали според [свойственото им] жизнено движение или придобития за същността им начин на съществуване.“* (Дионисий Ареопагит, 39). Когато утвърждаваме, започваме от онова, което е най-близо до Бога, защото утвърждението се постига чрез най-сродното до утвърждаването.

При апофатичното възприемане на образа протича обратният процес на отнемане – нещо, което се наблюдава при съзерцаването на концентричните кръгове с градираните в нюанси полоси. Съзнанието изхожда от сетивното и отнемайки от долу – нагоре подстоящите форми във възходяща линия, всяка идея за форма се устремява към Неопределимото и Безформеното. Изобразяването на Божията същност чрез символи е част от богословското свещено предание, което Ареопагит определя като двойствено – то е *„символно и посвещаващо“* и *„философски доказващо“*. Първото се основава на действие

чрез „*непредаваеми тайноводства*“ при утвърждаването на Бога, а второто – „*убеждава и налага истинността на казаното*“ (Дионисий Ареопагит, 149). Характеристиките на църковното изкуство очертават границите на онази част от Преданието, в която *неизречимото се сплита с изреченото* и по този начин осигурява възможността за едно непосредствено провиждане на богословските тълкувания през призмата на изобразителните модели. Чрез умозрителното съзерцание на образа се извършва едновременно и спонтанно исихийното събиране и разделяне на отделните логоси, тяхното утвърждаване и отнемане в степента, съответстваща на всяко ниво на възприятие и духовно осмисляне на видяното и преживяното.

Ангелските същности и човекът – като първи подстоящи в йерархичната структура на умопостигаемото – са следващият род образи в класификацията на свети Йоан Дамаскин. Преплитането на образ и символ в една сложна метафизична конструкция се осъществява чрез наслаждането на образи и тяхното умножаване в ритмична повтаряемост. В иконографските схеми, които представят подобни идеи, художниците рисуват лицата на ангелските чинове под един общ тип, но всяко от тях има своя индивидуална характеристика. Това препраща към визуалното въздействие на изобразяваното върху умозрителната разсъдливост на наблюдаващия, като недвусмислено учи на разграничаване между същност и ипостас между ипостас и ипостасно.

Отграничаването на общоприсъщото от индивидуалното битие на всяка от небесните сили има своя вербален израз в съчиненията на свети Максим Изповедник, който намираме в неговите думи: „*Същността има същото отношение към ипостаста както общото към частното. Лицето е това, което „уяснява ипостаста“*. „...Словото води душата, преминала през всичко към Богооткровеното виждане. То благоразумно научава душата да познава Единния Бог, едната същност и трите Ипостаси; триипостасната Единица на същностите и едностъпната Троица на Ипостасите; Единицата в Троица и Троицата в Единицата;¹ – не другостта наравно с другостта, и не чрез другостта, не другостта в другостта и не другостта от другостта – но Тази Същата в Самата Себе Си, Сама по Себе Си и тъждествена Сама на Себе Си. Тя, бидейки Единица, и Троица, не се явява съставна, но обладава несливаемото чрез единението, а разделяемото – чрез неразделното и неделимото. Единица е по причина на същността или битието, а не по съчетание, обединение или каквото и да е сливане; Троица е по причина на Своя образ на съществуване, а не по разделение, отчуждение или каквото и да е разчленение. Понеже Единицата не се разделя от Ипостасите, не се съдържа и не се съзерцава в Тях относително. Така и Ипостасите не са просто поставени в Едини-

¹ Свети Максим Изповедник заимства последната фраза от свети Григорий Богослов (Максим Изповедник, 308).

цата и не Я съставят чрез съчетаване. Но Едната и Съща Единица-Троица е тъждествена Сама на Себе Си като **едното** и **другото**. Тъй като Светата ипостасна Троица е несливаемата Единица по същност и по своя прост логос, а Светата Единица е Троица по Ипостасите и по начин на съществуване. Тя както е било казано е мислена в различни отношения изцяло и като едното и като другото. Божество единно и единствено, немаляемо и неизменяемо. Тя е всецяло Единица по същност и всецяло Троица по Ипостасите, единообразно сияеща с трисветлото сияние на единната Светлина“ (Максим Изповедник, 176). Безкрайното отобразяване на тази Сврѣхсъщностна Първопричина, която е недостъпна и необяснима като трансцендентна величина е начинът, по който Създателя обяснява Самия Себе Си.

В свода на наоса в църквата „Рождество Христово“ виждаме кръговата композиция на Христос Пантократор, заобиколен от ангели, всеки един от които е изобразен в своя собствена сферична среда. Художниците на средновековните църкви в Арбанаси изработват свои похвати за да предадат отобразяването. Те могат да се отнасят до вертикално движение на съзнанието при съзерцаване – както в примера с образа на Свети Йоан Кръстител, и до кръгово умосъзерцание – като провокират визуалното перцептивно схващане на радиалните образни мултипликации. Това предполага съотнасяне на визуални идиоми подредени в кръгова схема, изградена от образи, носещи едновременно своите ипостасни характеристики и същностните белези на общия Прототип, които препращат към Първообраза.

Наслагването на образи от първия род (τροπος εικονος), се свързва с появяването на вторият род образи – парадигми, като предсъществуващи същности в Бога. Свети Дионисий Ареопагит говори за тези предсъществуващи форми, които се съдържат като потенции в енергиите, преди те да бъдат излъчени в своите изначални логоси. „И все пак“ – се казва в ареопагитския текст – „Благото не е лишено напълно от каквато и да е общност със съществуващото, защото макар трайно да пребивава в себе си, чрез собствения си сврѣхсъщностен лъч озарява според съответната им възприемчивост всички съществувания и се разкрива достойно за благостта си...“ (Дионисий Ареопагит, 34–35) Едновременно с низхождането на Бога в света на умопостижимото и сетивното се осъществява и възхождането чрез прикрепване на ума към образи, които постепенно го отпращат към по-високите степени на съзерцание. „А след като напълно изчерпим човешкото си разумение на боговидните същности и секнат умопостигащите ни действия, ще се устремим според установеното към сврѣхсъщностния лъч, в който всички граници на всички знания предсъществуват по сврѣхнеизречим начин; (този лъч) сврѣхсъщностно предсъдържа в себе си заедно всички (произтичащи) определения на същностноформните знания и възможности и сврѣхпребивава отвъд наднебесните умове със сила, която никой не може да обхване.“ (Дионисий Ареопагит, 38). Идеята

за предсъществуващите форми е отразена в творчеството на средновековните художници, чрез символ, който винаги изобразява благославящата ръка на Невидимия Бог и единствения лъч, произтичащ от полукръглия облак на всецяло непрогладния мрак на незнанието, на нямащото име и форма.

Божията десница държи предсъществуващите същности, за които ние узнаваме посредством „*пъстротата на частичните символи*“ и едновременно с това те „*събират и сгръщат в едно разделящите ни различия... в богоподобна монада*“ (Дионисий Ареопагит, 36). Този начин на изобразяване на Божията десница виждаме обикновено в сцените на Благовещение на царските двери на иконостаса и в стенописите, илюстриращи живота на Пресвета Богородица. Той присъства неизменно и в арбанашките църкви от XVII век – в сцените на Благовещение, Рождество Христово, Кръщение.

По отношение на определението всеки образ представлява наложени един върху друг логосни форми на предсъществуващите архетипи, чиято същност и ипостас са обвързани по подобие на изначалния Прототип. Като съотнасяне към другостта, всеки образ е символ на явеното Божие присъствие който има връзка с друг образ, възхождащ към Прототипа. Припокриването и насищането на богословски и философски послания и измерения зад художествените и естетическите не винаги позволява комплексното им характеризирание и обхващане, тъй като не разполагаме с творчески дневници на средновековните иконографи, а по-късните едва загатват богословската постановка на проектиране у поръчителите.

В иконографските модели от Арбанаси, в църквите „Рождество Христово“, „Успение Богородично“, „Свети Димитър“, „Свети Никола“ и от църквата „Свети Георги“ в Търново² са отразени схващанията на християнските философи за Образа и неговото отпечатване в света на умозримото и сетивното. Чрез определени изобразителни похвати те предават догматичните норми, установени на Вселенските събори, отнасящи се до ипостасното разграничение и интуитивен умозрителен синтез на троичната Божия същност и Боговъплъщението. Независимо от историческата отдалеченост на апогея на Византийската култура в живописата на църквите в Арбанаси и Търново, традицията в предаването на тези догмати остава в основата си непроменена, като доразвива образните представи за връзката между Божествената и земната йерархична устроеност, където всички същества прославят Божия промисъл. Разбиранията за единство на същностното и ипостасното в Образа и Неговото подобие се съотнасят към

² За целите на това проучване, успоредно с прегледа на изкуствоведската литература, се запознах с паметниците обстойно на място от комплексната иконографска гледна точка съпоставяща дългогодишната ми реставраторска и стенописна практика, съчетана с богословските ми интереси. Подготовка и проучвания от последните няколко години в областта на християнската философия, под ръководството на изследователя на Ареопагитския корпус проф. Иван Христов.

изобразяването на подстоящите същности, които в определен иконографски контекст биват възприемани като символи, преpraщащи непосредственото зрително възприятие към невидимия свят на Небесното Царство.

ЛИТЕРАТУРА

- Бакалова 2005:** Е. Бакалова. Колелото на живота в българската живопис от XVII до XIX в. Иконографски източници. – В: Известия на РИМ Благоевград, Т. IV Християнско изкуство и култура в Югозападните български земи. Благоевград, 2005.
- Биярски 2004:** И. Биярски. Покровители на царството. Св. цар Петър и св. Параскева-Петка. София, 2004.
- Климукова 1999:** Н. Климукова. Псалмите в контекста на Старозаветните сцени в църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси. – Проблеми на изкуството, 1999, 1.
- Лепахин 2002.:** В. Лепахин. Икона и иконичност. <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/lepahin/> 13.6.2007 (12:50)
- Митрович 2014:** Т. Митрович. Основи на църковната живопис. Наръчник. С., Омофор. София, 2014.
- Пенкова 1999:** Б. Пенкова. За някои особености на поствизантийското изкуство в България. – Проблеми на изкуството, 1999, 1.
- Серафимова 2005:** А. Серафимова. Кучевишки манастир „Свети Архангели“, Скопие, 2005, https://www.academia.edu/2117304/Monastery_of_Ku%C4%8Devi%C5%A1te_Guardian_of_Byzantine_Tradition
- Spratt 2012:** E. Spratt. Toward a Definition of “Post-Byzantine“ Art: The Angelton Collection at the Princeton University Art Museum. – Record, Volume 71–72, Princeton University Art Museum, 2012.
- Танев 2012:** С. Танев. Богословието на Божиите енергии в православната мисъл на XX век. (Автореферат). София, 2012.
- Тенекеджиев 2016:** Л. Тенекеджиев. Православното учение за светите икони. София, 2016.

ИЗВОРИ

- Дионисий Ареопагит:** Дионисий Ареопагит. За Божествените имена. Под редакцията на Лидия Денкова и др. София, 1999.
- Максим Исповедник:** Максим Исповедник. Творения преп. Максима Исповедника, кн. I Богословские и аскетические трактаты. Москва, 1993.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Приложение 1. Христос с ангелските чинове – стенопис от свода на ц. „Рождество Христово“ Арбанаси XVII в. (личен архив)



Приложение 2. Христос Емануил със символите на Евангелистите – Стенопис от свода на църквата „Рождество Христово“, Арбанаси XVII в. (личен архив)



Приложение 3. Христос-Ангел, стенопис от зенита на арката, между наоса и предверието на ц. „Св. Георги“, Велико Търново XVII в.



Приложение 4. Света Троица, стенопис от екзонартекса на ц. „Св. Богородица Кубелидики“, Костур, XIII в.



Приложение 5. Света Троица, стенопис от свода на наоса в ц. „Рождество Христово“, Арбанаси, XVII в. (личен архив)

*<http://users.sch.gr/aiasgr>
[/Agia_Triada/Theologia/H_Theologia_twn_eikonwn_ths_Agias_Triadas.htm](http://users.sch.gr/aiasgr/Agia_Triada/Theologia/H_Theologia_twn_eikonwn_ths_Agias_Triadas.htm)*