



## ПАМЕТ И ХУДОЖЕСТВЕН ДИАЛОГ В ПОСТВИЗАНТИНИЗМА, XV–XVI В.

Спартак ПАСКАЛЕВСКИ (София–Хайделберг)

0. Византия е наследник на значима многопластова култура от района на древното Средиземноморие (Близкия Изток, Египет, Сирия, Палестина, класическа и елинистична Гърция). Пулсиращите тук идеи очертават наличието на активни контакти на Александрия с островите Родос, Крит, както и с Атина, градовете и манастирите на Южна Италия, Рим. Византия не само съхранява, но и надгражда съществуващата мрежа от трайни взаимоотношения между посочените културни и философски средища, в които се съхраняват и живеят богатите традиции на късните елинистични центрове от континентална Гърция. Именно въз основа на тях се развива изкуството, културата и науката, имаща повече събирателен, еkleктичен характер. В отделни центрове на империята като Константинопол, Солун, а по-късно и в Мистра (Пелопонес), се концентрира огромно книжовно богатство в библиотеки с енциклопедичен дух.

Като наследник на огромно геополитическо пространство в почти хилядолетното си съществуване обаче, Византия постепенно започва да губи контрол над него. Историческата ѝ съдба се предопределя от развихрили се с течение на времето стълкновения за военен и търговски контрол над пътищата в Средиземноморието. Заплахите от страна на арабите са последвани от съперничество с Венеция и Генуа, а по-късно и от експанзия на османските нашественици, вследствие на което Византия изпада в бавна, но неотменима криза. Постепенно загубва контрол над Западното Средиземноморие и е принудена да ограничи властта си почти само в рамките на царствения Константинопол. Същевременно обаче многолетната криза води до активизиране на съществуващите контакти и задълбочаване на културния обмен и диалог с християнския Запад.

Именно в периода на икономическа и военна несигурност, византийският духовен и научен елит отстоява своите идеи, прогнози и виждания за бъдещето. Те са неделими от стремежа към единодействие и пълнота на научната и художествената култура. Теологичните интереси доми-

нират сред научния елит, теолози са учените-специалисти в различни области на астрономията, медицината, математиката, езикознанието, граматиката и историята. Сред мислителите се формират идеи, които водят до възвръщане на интереса към античната и елинистичната култура и философия, търсят се хоризонти на нова универсалност с оглед на неизбежния исторически сблъсък между религии и цивилизации. Научният елит прозира катастрофичността на идното. Ето защо се актуализират проблемите, свързани с историческата и културната памет. Тревожните перспективи на надвисващата опасност се осъзнава от последните императори — династията на Палеолозите. Както в теологичен, така и в научен аспект се чувства необходимост от осмисляне не само на миналото, но и на бъдещето.

След падането на Константинопол под меча на кръстоносците и последвалото мъчително възстановяване на Византийската империя от страна на Палеолозите е налице осъзнат стремеж към постигане на единение със западния християнски свят, включително и чрез допускане на компромиси за преодоляване на схизмата, вследствие на което става възможно провеждането на Фераро-Флорентинския събор.

1. Проблемът за паметта ангажира в голяма степен мисловността и дейността на византийския книжовник. Имперската иерархия му отрежда съдбовно място до това на императора и управленческия елит. Той има различни възплъщения като систематизатор, популяризатор, книжовник и библиотекар, преподавател и проповедник, мисионер и пътешественик, дипломат със завидна култура или имперски посланик.

Проблемът за духовната идентичност чрез насочване на погледа към източниците на класическата древност и знание е виден в дейността на мислители и деятели като задълбочения познавач на Платон Георгий Гемист Плитон (1360—1452) и неговия ученик Василий Висарион (1403—1472). В „Законали“ (*Nómoi*) Плитон излага систематично своите схващания и насочва отново внимание към гръцката философия като дава превес на Платон пред Аристотел в съчинението „За различията между Платон и Аристотел“ (*De differentiis Platonis et Aristotelis*). Сред прочутите гръцки учени от XV в. Василий Висарион има принос за популяризиране на древногръцката философска мисъл и особено наследството на Платон в съчинението си *In Calumniatorem Platonis* (1469)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Василий Висарион основава гръцко училище в Месина. На 31 май 1468 г. подарява частната си библиотека (от 746 тома) на Република Венеция за обществено ползване (*ad communem hominum utilitatem*). Библиотека Марчана към катедралата „Сан Марко“ във Венеция, строежът на която започва едва през 1537 г., включва впоследствие дарението в основния си библиотечен фонд от ценни книги и документи.

В дейността на Плитон и Висарион намира отражение промяната на основните тематични и съдържателни характеристики на късноримската философия. Очертават се нови светогледни и ментални нагласи, които променят традиционните същностни и нравствени ориентири и очертават нови насоки в развоя на византийския свят. Около средата на XV в. редица интелектуалци емигрират от Византия в Италия. Именно те са носители на нов дух в дискусиите по отношение осмислянето на античната традиция. Диалогичната съпоставка между платонизма и аристотелизма предизвиква ново разглеждане и на въпроса за свободата и волята, както и за отношението на изкуството към природата. За Платон истинското познание е свързано със света на идеите. Осъществено от разумната част на душата, то е чувствено и умопостижимо. Според Платоновото учение *ἀνάμνησις* означава припомняне на това, което душата съзерцава в света на идеите, преди да се въплъти в човешко тяло. Така опитът се възприема като синтез на смисловата и чувствената сфера. Припомнянето, съдържащо в себе си синтез на знания и вяра, е не просто налагане на разсъдъчни и разумни форми на чувственост, а конструиране на знания за обективната предметност.

Благодарение на паметта, според Аристотел, човешкият опит се проявява в еднаква степен както в науката, така и изкуството. Тяхното възникване и развитие става възможно именно чрез опита и знанието. Както духовната, така и художествената идентичност са немислими без паметта на историята. Активизираният научен и културен диалог с Венеция, Падуа и други италиански центрове засилва обмяната на идеи и ценности между византийската и ренесансовата култура. Много от византийските учени биват въввлечени като преподаватели и популяризатори на античността и елинизма в Италия. Тук се формира пространство на активен и продуктивен диалог, който допринася за съхраняване на художествените стойности от античността и елинизма и влияе върху формирането на хуманистичната европейска култура.

В съдбата на византийския елит, успял да избегне погрома след падането на Константинопол, се очертават няколко насоки на действие: 1. съхраняване на оцелялото културно наследство и 2. потребност от всеотдайна креативна нагласа (*κτῆσις* 'градеж'), в нейните духовни форми на проявление: градеж, вграждане, надграждане и изграждане. Епохата след края на Византийската империя можем да определим като епоха на византийското духовно Единение (*εὐνοῖα*): отделните фрагменти на византийската култура и духовност са съхранени, същевременно обаче се подбужда появата на нови представи и концепции.

За съдбата и жизнеността на византийския елит, очертал духа на византийския Еносис, ще дадем пример с отдадеността и служението на Анна Нотара, дъщеря на последния дук на Византийската империя, Лука Нотарас. Между 1440 и 1449 г. Анна Нотара напуска Константинопол, заедно с две свои сестри, и се отправя към Рим, благодарение на което са ѝ спестени изживяванията от превземането на Константинопол и последвалото кърваво посичане на нейното семейство. Скоро около Анна Нотара се очертава центърът на византийското емигрантско общество във Венеция. Заедно с Никола Власт и Захарий Калиерг тя основава през 1499 г. една от първите гръцки печатници в града. Книгата тук е издигната в култ, благодарение дейността на издателската къща, основана от италианския хуманист и типограф Алдо Мануцио (1449—1515). Тя се превръща във водещо средище за издаване на антични автори (Аристотел, Аристофан, Софокъл, Еврипид, Херодот, Тукидид, Плутарх, Ксенофонт, Демостен, Платон) и хуманисти<sup>2</sup>. От аристократичния род на Нотара е и внукът на последния премиер-министър (Лука Нотарас) на Византия, св. Герасим. Той приема монашеското си име на Атон, а по-късно е ръкоположен за свещеник в Йерусалим, където служи в църквата „Възкресение Господне“ в продължение на 12 години. Посещава като поклонник Египет и Сирия, поема мисията на отшелник и проповедник, за да се превърне в свят покровител на жителите от о. Кефалония. Последните му думи били: *Τεκνία εἰρηνεύετε ἐν αὐτοῖς καὶ μὴ τὰ ὑψηλὰ φρονεῖτε* (‘Живейте в мир със себе си като децата, и не се възгордявайте’).

Поствизантийският Еносис има за духовен фундамент дейността на редица византийски интелектуалци и книжовници. Към тях се отнасят: предшественикът на западния хуманизъм Максим Плануд (1260—1310), превел от латински на гръцки съчиненията на Августин, Овидий, Цицерон, Юлий Цезар и Боеций; авторитетният историк, астроном и теолог Никифор Григора (1295—1360), съставил коментари към Омир и към няколко трактата: за сънищата („Синезия“), за думи с неясни значения, за правописа, както и философския диалог „Флорентинец или за мъдростта“; автор е и на астрономически трудове. Значение за развитието на византийската наука придобива актуализираното практическо приложение на астрологията. Мануил Хрисолор (1355—1415) е известен преподавател по древна елинска литература и философия. Ученият с познания по фило-

<sup>2</sup> Той привлича за сътрудници видни деятели от епохата на Възраждането като Еразъм Ротердамски, Максим Грек, Пиетро Бембо и др. Създадената в 1500 г. „Нова Академия“ от Мануци обединява тридесетина видни учени, които обсъждат всяко предстоящо издание и съставят текстологически коментари към него.



софия и богословие Иоан Аргиропул (1415—1487) е професор във Флорентинската академия (от 1477 до 1481 г.), а през XV в. се изявява Константин Ласкарис (1434—1501) като учен и граматик, автор на публикуваната през 1476 г. в Милано първа печатна книга по гръцки, знаменитата „Гръцка граматика“ (*Grammatica Graeca, sive compendium octo orationis partium*). В дейността си тези учени наблягат на знанието и утвърждаването на нови идеи, изявявайки се и като дипломати при изпълнение на важни посланически функции. За активното разширяване на културния диалог особена роля играе съчетанието на теология с природни науки, възникването на нови духовни и културни институции. Дори в завладаното от иноверци пространство се изявява силата на християнските идеи, застъпена в дейността на такива духовници като архиепископ Евгений (Булгарис) и неговия наследник Никифор, подпомогнали формирането на идеята за световна християнска мисия на Русия като Трети Рим по време на Екатерина II.

2. В края на XV в. и началото на XVI в. въпросът за културната памет и художествената идентичност намира специфичен израз в дейността на Критската иконописна школа. Тя се вписва в диалогичното поле на Венециански Крит, в художествения живот на който се откриват елементи както на византийската живопис, така и на произведенията на Ренесанса и на маниеризма<sup>3</sup>. Началният период на Критската иконописна школа, засвидетелстван в творбите на Ксенос Дигенис, пристигнал от Пелопонес в 1462 г., показва сходство с традицията на палеологовата фрескова стенопис. Дейността на иконописците тук се осъществява от една страна под влияние на Венеция, манастирите в южна Италия и Йонийските острови, а от друга — под въздействие на монашеските средища в Атон и Метеора. Активността в манастирите на континентална Гърция е насочена към съхраняване на традицията. На териториите под силно италианско влияние и зачитане авторитета на венецианската художествена школа е налице тенденция към адаптиране, включване и развитие на ренесансовите формули и същевременно към креативно сътворяване и интерпретация на собствените византийски модели. Сред плеадата изявени иконописци са такива художници като Ел Греко и Антонио Васибеки<sup>4</sup>. Основата на критската иконописна школа се полага от цяло поколение творци. В работите на Ангелос Акотантос (известен от 1436, †1457) се

<sup>3</sup> Παναγιωτάκη, Ν. Μ. 1990, с. 448—466; Χατζηδάκης, Ν. 1997.

<sup>4</sup> Другият изтъкнат представител на поствизантинизма, Антонио Васибеки, остава в стиловите рамки на венецианската школа и художествения опит на Тициан и Тинторето (с доминиращо влияние на Веронезе).

отразява първоначалният етап на формиране на критската живописна традиция. Андреас Рицос (1421—1492) е класически представител на школата. Живописният му стил става определящ за творчеството на неговите съвременници, както и на сина му Николаос Рицос (†1507). Ориентиран към италианската готика от XIV—XV в., Николаос Зафурис (†1501) се опира на венецианската школа и опита на Дж. Белини. Към неговото творчество проявяват интерес както католици, така и православни.

Сред изявените майстори е и Андреас Павиас (1440—ок. 1504), който твори както в традиционен византийски маниер, така и в стила на венецианската готика. Иконата „Успение на прп. Ефрем Сирий“, носеща неговия подпис, е притежание на църквата „Св. св. равноапостоли Константин и Елена“ в Йерусалим. Изобразени са сцени от отшелническият живот на светеца, които повтарят иконографията, известна от стенописната украса в традиционен палеологов стил. Същата стилистика е присъща и на иконата „Св. Антоний“ (колекция „Харокопос“ в Кефалония). „Разпятие“ (Национална Пинакотека, Атина), с надписи на латински, имитира готическо произведение със сложна иконография.

Следващото поколение иконописци продължава и задълбочава търсенията си в диалог с ренесансовия художествен опит. Михаил Дамаскинос и Георгиос Клонтзас работят във Венеция и участват в декорацията на гръцката църква „Сан Джорджо“. Сред редицата иконописци, утвърдили традицията и стиловите особености на критската школа, блестят със своето творческо дело Теофан Критски и неговият син Симеон, които се изявяват в манастирите на Метеора и Атон<sup>5</sup>.

3. Под влияние на плуралистичната атмосфера на Венециански Крит и динамичното художествено пространство на Венеция се формира ранното творчество на Ел Греко. В него проникват и се генерират идеи на Ренесанса и Маниеризма. От времето на първите му инвенции, осъществени в „Олтара от Модена“, до ранния му испански период, когато създава „Поклонение в Името Исусово“ (или „Алегория на Свещения съюз“), аспектите на паметта и художествения диалог намират силно отражение в творбите му. В композиционата им структура присъства византийският модел, а в създаденото по-късно платно „Погребението на граф Оргаз“ е налице именно онази особена мисловност, свързана с обхватния комплекс от знания, натрупани по дългия му път от Крит към Венеция, Парма, Рим и т.н. Испанският художник Франциско Пачеко, посетил през 1611 г. Ел Греко в края на живота му, го описва като истински художник-философ. Множеството ценни издания, налични в библиотеката на художника, говорят за неговия многослоен интелектуален хоризонт, разкриващ

<sup>5</sup> Χατζηδάκης Μ. 1997.

творческата му нагласа, манталитет и богат духовен свят. В търсене на собствена идентичност, творческата еволюция на художника след критския период се формира под влияние на различни художествени школи: тези на Венеция, Падуа, Болоня, Парма и особено на Рим. Овладейл опита на Критската иконописна школа и получил начален тласък за художествените си инвенции от плуралистичната култура на венециански Крит, библиотеката на Ел Греко ни дава ориентири за понятийния фундамент, необходим за навлизане в генезиса на поствизантийската мисловност и сетивност. В съхранения опис на книгите, изготвен след смъртта на художника през 1614 г. в Толедо от неговия син, се отбелязват освен заглавията на класиците на античната литература и съчиненията на св. Василий Велики, св. Йоан Златоуст, Дионисий Ареопagit и Тома Аквински<sup>6</sup>. Сред творбите на авторитетните християнски мислители са и тези на св. Йоан Дамаскин и специално неговото „Точно изложение на православната вяра“ (Ἐκθεσις ἀκριβῆς τῆς οὐθόδόξου πίστεως), разкриващо духа на византийската мисловност и нейната система от понятия<sup>7</sup>. То е част от главното съчинение на св. Йоан Дамаскин „Източник на знанието“ Πηγὴ γνῶσεως, включващо още „Диалектика“ и „Книга за ересите“. По своя характер „Точно изложение на православната вяра“ от св. Йоан Дамаскин е синтетично съчинение. Уединен в йерусалимския манастир „Св. Сава“, книжовникът има възможност да черпи от съхранената в богатата библиотека християнска книжнина и древна сирийска мисловност. Отдалечен от конфликтите в имперския град, той извършва огромна по обем систематична работа. Авторът съпоставя както натрупаните знания от значителните патристични автори св. Василий Велики, неговия брат св. Григорий Богослов, св. Григорий Нисийски, така и от по-късните християнски мислители Дионисий Ареопagit и Максим Исповедник. В синтезиращия опит и анализ на св. Йоан Дамаскин се отразява многопластовостта на наследената византийска философска мисъл. Той се позовава на източници от Св. Писание, които се отнасят към ранното християнство и в голямата си част са събрани не по късно от III в. в Сирия. По дух те принадлежат към свидетелствата за близки до апостолските времена събития. Като своеобразен мост „Точно изложение на православната вяра“ има щастливата съдба да принадлежи както на източното, така и на западното християнство. Многолетният опит за подредба и систематизация тук е намерил връхното си постижение, поради което то се превръща в пример за книжовната дейност на Тома Аквински и други теолози от по-късно време.

<sup>6</sup> De Borja de San Román y Fernández y V. de Sambricio, Fr. 1990, с. 399—403.

<sup>7</sup> Срв. Дамаскин 1996.

Многогранността на книгата запазва своето значение в периода на византийския Еносис, който е проникнат от съзнанието за съхранената памет — крепост срещу промените и несигурността в едно пространство, наследило исторически формирали се културни топоси като Александрия, Антиохия, Константинопол. Става въпрос за паметта не само по отношение на свещените канонични текстове, но и за мъдростта на устното предаване. То засяга и иконопочитанието, съхранено в богословието на образа. Началото му води към разказа за Едеското (неръкотворно) изображение, споменато за първи път от Евагрий Схоластик (в издадената на гръцки „Църковна история“, *Historia ecclesiastica lib. IV 27*), цитирано и от Прокопий Кесарийски (ок. 500 г. — ок. 565 г.). В съдържателен план „Точно изложение на православната вяра“ отразява християнизирания (природо)-научен и философски опит на късния елинизъм. Изложението разширява познавателния кръг и системата от аргументи, допринасящи за постигане универсалната пълнота на християнския теологичен кръгосор.

Чрез реконструкция на основни идеи и визии, анализът както на видимия и обозрим свят на познанието, така и на богословския размисъл за него, спомага да се приближим към мисловната култура от периода на V—VIII в. В поствизантийския Еносис наследените християнски ценности се актуализират и придобиват нова осмисленост, формират се елементи и критерии, предпоставящи необходимостта от друга видимост.

В систематичния труд на Йоан Дамаскин може да се проследи обособяването и съвършеното вътрешно диференциране на причини, същности и следствия. В опита за реконструиране на този многоаспектен, теологично осмислен свят, изходният принцип е разбирането за видимия и невидимия свят, чиято логика се подчинява на едина висша креативност.

4. В дискусиите за ново осмисляне на античната традиция, за диалогично съпоставяне на платонизма с аристотелизма се подготвя промяната на основните тематични и съдържателни характеристики на късновизантийската философия. Фундаментът на светогледните разбирания остава устойчив. Божественото присъствие в невидимия свят обладава и носи съвършенството. Теологичната мисловност го обвързва с диференцирането на пред-поставени, творчески и завършващи причини. Пред-поставената причина ( $\alpha\tau\iota\omicron\tau\eta\tau\alpha$ ) причинява причиненото ( $\alpha\tau\iota\alpha$  или  $\alpha\tau\iota\omicron\nu$ ) и е Начало ( $\alpha\rho\chi\eta$ ). А силите правят света видим ( $\omega\varsigma\ \delta\iota\alpha\ \delta\upsilon\nu\acute{\alpha}\mu\epsilon\omega\varsigma\ \iota\delta\acute{\iota}\alpha\varsigma$ ).

С проблема за Твореца на невидимия свят и неговия генезис се поставя проблемът за връзката между Вечност и Време — за това, което е „преди вековете“ и „во веки веков“. Още древните философи наричат Бога  $\theta\upsilon$ , което може да се отнесе и до самото битие в най-общ смисъл. Сам Бог назовава Себе Си  $\acute{o}\ \theta\upsilon$  ‘Съществуващият, Онзи, Който съм’ (Изх

3:13—14).  $\Sigma \acute{o} \acute{\omega} \nu$  се обозначава истинският Бог, чиято същност е самото чисто и субстанционално битие, чистият Дух, не произлязъл от сътворените неща и не извлечен от тях с мисловна дейност — Дух, който съществува сам по Себе си, независимо от Своето творение. И Филон разбира  $\alpha\iota\omega\nu$  като вечност, а за св. Григорий Богослов  $\acute{\omega}\nu$  е собственото име на Бога.

Отношението между вечност и време се тълкува чрез изразите „преди вековете“ и „во веки веков“. Понеже самият Бог е  $\alpha\iota\omega\nu$ , то безкрайността му е дело на  $\alpha\iota\omega\nu\omicron\varsigma$ . Друг аспект на връзката вечност и време е определението за място. За разлика от схващанията на Аристотел, св. Григорий Богослов и св. Григорий Нисийски, Бог не се намира никъде и същевременно е навсякъде, защото е вездесъщ, Сам Той е място на всичко. Във връзка с това св. Епифаний Кипърски говори за  $\delta\upsilon\nu\acute{o}\mu\epsilon\iota$  като всепроникващо иманентно Божие присъствие и мощ в творението, което е навсякъде. По своята неизмеримост Бог е място на всички неща, както подчертава и св. Максим Исповедник ( $\omicron\upsilon \sigma\omega\mu\alpha\tau\acute{\iota}\kappa\omicron\varsigma, \alpha\lambda\lambda\grave{\alpha} \delta\eta\mu\iota\omicron\upsilon\rho\eta\iota\kappa\omicron\varsigma$ ...), т.е. Той е трансцендентен спрямо вселената, която е създал.

Основна идея при Йоан Дамаскин е, че видимият свят отразява невидимия. Тази логика насочва към съизмеримост на човешкото с Божественото, на тленното с нетленното. Човек е сътворен като връзка на телесното с душевното, душата е безсмъртна, а тялото — смъртно. Понятията 'смъртност' и 'безсмъртие' имат отношение към проблема за паметта. Духът на поствизантинизма е белязан от разбирането за единение ( $\omicron \tau\eta\nu \tau\eta\varsigma \mu\omicron\nu\alpha\delta\iota\kappa\eta\varsigma \omicron\upsilon\sigma\iota\alpha\varsigma \acute{\epsilon}\nu\omega\sigma\iota\nu$ ), близко по значение до схващането от периода преди Никейския събор: всички човеци „да бъдат едно, както Ние (т.е. Иисус и Господ Бог, бел. С. П.) сме едно“ (Йоан 17:22).

След падането на Константинопол през 1453 г., към края на столетието се появяват есхатологични очаквания. Вярата в спасителното единение подхранва надеждите за избавление. В този контекст въпросът за паметта означава не само вярност към паметта на Светото Писание, но и към паметта на образа и вярата в жизнената креативност на иконата, отстоявана от християнските отци. По отношение на видимия свят, заплашен от разруха и гибел, паметта присъства в измеримостта на съхраненото и в реалността на съграждащото се. И тук следва да виждаме взаимовръзката, съществуваща между памет и история. В гносеологически смисъл не само историята на паметта, но и паметта на историята определя съдбата на видимия свят.

5. Визуално подчинени на тази взаимовръзка са създадените преди този период преносими олтари от иконописците на Критската школа. Идеографски те продължават и задълбочават внушенията за неумолимостта на съдбата. В образността им месианските идеи са преплетени с

апокалиптични представи. Пример за това е „Олтарът от Модена“ на Ел Греко, който при изобразяването на Адам и Ева, на Христос и св. Дева Мария се основава на утвърдени иконографски формули.

Значим идеографски елемент е визията и разбирането за възможния и идеален мистичен топос на Рая. Като Божие творение и трансцендентен свят, Раят в духовен план е топос на творческото съ-съществуване (συμπαροῦστέω). Чрез изобразяване дървото на живота, даряващо безсмъртие, както и чрез дървото на познанието, чиито плодове са символ на съвършенството, се разкрива не само буквалното и алегоричното послание, но и внушението за смисловата обвързаност на исконните ценности: живот и познание, безсмъртие и съвършенство. В теологичен план паметта на образа обвързва мисията на човека с божествения промисъл. Редом с промяната на традиционните същностни и нравствени ориентири, се придава нов идеографски смисъл на художественото претворяване по отношение на иконата, свидетел на вечните истини. За иконописците, въввлечени в преобразяващия логос на праксиса, вечните истини трябва да бъдат преоткрити за поствизантийската сетивност. Наистина, сътворен по „неповторим“ начин от Бога по Свой образ и подобие, човек е съставен от противоположни една на друга духовна и сетивна природа. Но в логоса на човешката природа двата компонента са исторически променливи величини. Непроменима теологична ценност е изразеното от св. Анастасий II Антиохийски схващане за човека като образ Божи, защото „Словото — образ Божи — стана човек.“ Основен мотив в иконографския репертоар е борбата между доброто и злото, множеството идеографски визии за ангелски мир, за праисторията на човечеството и за Божия промисъл за света.

Символичната връзка на реалността със свещената символика на образа, както в историческото му осъзнаване, така и в теорезиса (богозрението), предизвиква актуализация на архаичната визия за образа като пред-образ (в пасивното му състояние на αὐτίμολα). Извън храма, каноничната норма, обвързана с литургичното тайнство, престава да бъде определящото условие за творческия процес, а художественото преобразяване на αὐτίμολα му придава ценностно присъствие в логоса на иконната структура. В художествен смисъл образът придобива ново звучение в пластичната структура на композицията, свързана с промяната в разбирането и функционирането на сакралното пространство. Чрез различни времеви пластове то придобива пророчески смисъл, като пренася от настоящето в миналото или в бъдещето. Преходът от реалното към мистичното пространство в различните исторически форми на християнското му възприемане може да бъде разбран, ако се приближим към най-древната фаза, кодифицираща теологичния генезис на библейското пространство.



Така може да се проследи историческият ход на адаптиране на елинистичния корпус от знания към християнските представи, да се открие техният генезис още с началото на сътворението, в първите му дни от оформянето на небесата и светлината. Теологичният модел на пространството съдържа в себе си представа както за неговата форма и структура, така и за породените от сътворението взаимовръзки между тях. В основата на християнското разбиране за образа на пространството е античното познание на Платон и Аристотел. Има се предвид както Платоновият етимологичен анализ на понятието 'Бог' в цяла редица от значения, които съдържат в корена си частицата „тео“ (Бог), както и Аристотеловото схващане за петото тяло, което е всъщност 'Бог' и 'Етер'<sup>8</sup>.

В „Кратил“ Платон (цитиран от Йоан Дамаскин по Евсевий, *Praeparatio u Demonsratio evangelica* (lib. I), извежда Θεός от глагола θέω 'бягам', вероятно под влияние и на представите за слънцето, луната, земята, звездите, небето (ἀ τὲ ἀεὶ ἰοντα δρόμῳ καὶ θέοντα), почитани от древните гърци. Св. Климент Александрийски (в Πρωτεύτικὸς πρὸς ἑλλήνας) твърди, че хората са нарекли звездите богове: θεοὺς ἐκ τὸ θεεῖν. В четирите патристични названия на Бога, редом до двете понятия за универсално действие, причиняващо αἰτίος и начало/αρχή, се появяват и понятията за извор/πηγὴ и корен/ρίζα, които дават видимост на изначално протичащото и растящото. Това не противоречи на представата, че Бог, като първопричина, е място на всичко, но същевременно последните понятия идеографски придават универсална непостижимост на първопричината, която е навсякъде и никъде.

6. Изобразителните морфологични особености на пространството, в духа на византийския Еносис, са в логоса на естетическата природа на енергията, чрез която се извежда, обхожда и се прозира единението. Ключово понятие за неизмеримата им обвързаност е περιχώρησις, а определяща в него е силата/θεατική.

След 1453 г., Крит е най-известният център за изкуство в гръцкия свят. В художествената практика на Венециански Крит двата стила, *maniera greca* (*alla greca*) и *maniera latina* (*alla latina*), си взаимодействат и пораждат разнообразни комбинации със специфични стилови особености. Съчетанието на традиционни иконографски елементи с особености на италианския маниеризъм се отразява в стилистиката на пост-византийските елементи, очертани в художествената практика на Критската школа. Изобразителното пространство се динамизира във връзка с феномена περιχώρησις и с функцията на θεατική/определящата сила. Тази промяна в художественото

<sup>8</sup> Затова 'небе' и 'ефир' за гр. αἰθήρ са синоними.

мислене<sup>9</sup> е предизвикана от необходимостта да се представи оптически последователната обозримост на пространството.

Понятието 'circumincessio' съответства по смисъл на названието περιχώρησις, с което и св. Йоан Дамаскин обозначава взаимопроникването на енергиите. В поствизантизма динамизирането на различни зрителни аспекти остава художествено актуално като взаимопребиваване на Една енергия в Друга. В духовен аспект пример за подобно проникване у Григорий Богослов е единството на ума, мисълта и душата, които се взаимопроникват, без каквото и да е отделяне едно от друго. Става въпрос за κίρναμένων τῶν φύσεων καὶ περιχωρουσῶν εἰς ἀλλήλας τῇ λόγῳ τῆς συμφοσίας, т.е. за динамичната връзка между форма и структура, между вътре и вън, между кръжащата безмерност на отвъдното и безкрайното взаимопроникване на отсамното. И още — за разбирането на човешката воля като сътворена от Бога способност за творчество, за възможността човек да съзерцава, да мисли и да гради, като разделя и различава (διήρηται) формите на проявеност. В билингвистичния Венециански Крит се придава еднаква функция на 'circumincessio' в постигането на пространствената конструкция чрез 'spectatrice' на фигури и светлина, както и на жизнената пълнота, постигана чрез θεατική в динамичната цялост на περιχώρησις. Тяхното тъждество е налице в уникалната пластична сетивност на Крит.

В логоса на тази изкусност иконописецът съзерцава и изследва чрез творчеството си божественото всеприсъствие. Пример за този тип съзерцание е иконата „Успение Богородично“ на ранния Ел Греко. Доброволно и във висша степен освободено, иконописецът се стреми към онова състояние, което е εφ' ἡμῖν (т.е. в негова власт). Защото в мистичния праксис вложеното от Бога предпоставя зографът да поеме прекрасното и да е в състояние да се усъвършенства в него. Освен човешки размисъл и висше откровение, творчеството означава постигане на съвършенство и непоколебимост. Творческият акт на зографа (ζωγράφος) свидетелства за раждащия се живот (разбиран като παρὰ πάσης, неподдаващ се на страстите, passions или πάθος) в духа на св. Анастасий II Антиохийски: „животът е енергия, първата енергия на живото същество“.

Като богоносен човек (θεοφόρος ἄνθρωπος), иконописецът може да бъде в своята дейност обожествен и да бъде равен по посветеност на светците. В постигане на творческата осветеност участва и божествената воля като θέλημα γνωμικόν (според св. Максим Исповедник). В зографското обожествяване съ-съществува феноменът на антрополатрията (прек-

<sup>9</sup> Срв. латинския превод на θεατική със 'spectatrice'.

лонение пред човека като божествено творение). Той неотменно присъства във византийското изкуство и се разгръща с нова сила в поствизантийския период. Философията и естетиката на антрополатрията следва догмата за двете цялостни природи на Исус Христос. Освен естествената сила на желанието (ορεκτικὴν δύναμιν) или естествената воля на духа, човек (според св. Максим Исповедник) получава две основни възможности — на фантазма и патос. Фантазма (φάντασμα) е обликът на някога видяното, което се припомня с усилие на волята (според Аристотел без такива представи и видения е немислимо да се разсъждава). Патос (πάθος) са естествените за всяко същество сила и движение, без които природата не може нито да съществува, нито да бъде опозната. 'Патосът' е обвързан с гласа на природата, докато 'фантазмата' е припомняне, т.е. свързана е с паметта. Съчетанието им като художествен феномен се открива в изображението на свещената планина Синай с манастира в преносимия „Олтар от Модена“.

В творчеството на поствизантинизма намират живот и нови форми, като видяно и припомнено, представи и вълнения (утвърждаващи смисъла на казаното от ап. Павел „Бъдете съединени ...в една мисъл“, 1 Кор 1:10). Съединените и неразделни фази на единното Начало, на пред-явеното и явеното в одухотвореното въплътяване са присъщи на осветения творчески акт на поствизантийския Еносис.

Съществени елементи в художествения диалог между италианския и поствизантийския праксис представят вътрешният (ενδιάθεον) и външният (профорикόν) аспект на творчество. 'Ενδιάθεον е преди създаването на каквото и да било, поражда се в собствените си недра по аналогия на Ума (вътрешното) и Мисълта (явеното). Разграничения между ενδιάθεον и профорикόν в живота на демиургичното се правят от някои отци и учители на църквата, включително и от св. Теофил Антиохийски. Посочените аналогии присъстват във взаимопроникуващите се енергии като реалии на опитността. Те са ключ към разбиране нагласата на поствизантинизма и ролята на инварианта и варианта в художествената дейност.

Идеята за преображение на византийските модели като съвместна пред-явеност и явеност на канона в прехода от варианта към инварианта може да доведе до стилистично оформяне на творбата според закона (καὶ νόμῳ) или свръх закона (ὕπὲρ νόμου). По тази свръхлогика белязаното с безкрайност и разделеното в материалния израз на цветовете могат да се обособят и градираят композиционно в пространството. А въплътеният образ, като съединение от дух и материя, може да запази непокътнато от промени отличителното си свойство на обожествена материя. Така критските иконописци въвеждат нови иконографски формули като

адаптират ренесановата пространствена конструкция: или прибавят фигуративни решение на маниеризма към стилистиката на византийския модел. Те разширяват неговата структура в чувствената цялост на *υλέρ νομον*. Запазват византийския пластичен логос, без да разрушават духовния смисъл на възплътяването, съдържащ преобразяващата връзка между непосредствено и опосредствено. Защото естетически и символен аналог на техния творчески процес е истината за двете природи и двете воли в личността на Христос.

7. Под влияние на Ренесанса, новите особености в интерпретацията на художествения образ следват природата. Художниците постигат определеност на различното в изявите на божественото съприсъствие като всепораждаща сила, *εὐεργεῖα* (по Анастасий Антиохийски).

Творческият процес се обновява отвътре и в хода на иновативната нагласа включва съ-провеждащата воля *σύνδρομος*, чрез която се осъществява раждането на творбата. Промяната в структурата на традиционния Технус<sup>10</sup> е близка по дух до тълкуването на Никита Изследовател по отношение твърдението на св. Григорий Богослов, че Христос не отхвърля изцяло природните свойства на тялото — тройното измерение, формата и пр.<sup>11</sup>

Новите функции на пространството в технуса водят до изменение както на формите, които се въвеждат, така и на начините за тяхното осъществяване в художествения праксис. Мистичната семантика в рамките на творческия акт възплътява вечната (обожествена) истина. Нейната тайнственост се разкрива степенно в логоса на Технуса като въвеждащо/подготвително (*εἰσαγωγικόν*) и извършително (*τελεῖτικόν*) действие. И двете действия съдържат парадоксалната едновременност на отдалечаване и съединяване с Бога. Защото сътворяването е подобно на скритата енергия, чийто излаз напомня на 'втасване' и надигане на сътвореното (*αῖρτος*).

Новата колоритната организация при М. Дамаскинос и Г. Клонтзас води до промени на каноничния образен инвариант, без да се засяга духа на ритуалната ръкотворност. При непосредственото ѝ изпълнение обаче се постига нова пластичност в търсения израз на одухотворената благодатност. Това състояние в творческия процес е близко по смисъл до аналогичното състояние на предвтасването (*αἵψιμος αῖρτος*).

В индивидуалния творчески процес продължава да е в сила менталната съвместимост на измеримото и неизмеримото, на възлненията на човека и инспирациите от Бога. Възплътяващият пластичен Логос е нещо, което зрее отвътре и се изнася навън. Като мисъл и вътрешен глас на

<sup>10</sup> Система от кодове и знаци, свързани с прагматиката на изобразителния език. Срв. Паскалевски, С. 2008.

<sup>11</sup> Дамаскин, Й. 1996, с. 301.

иконографския канон, вечнотворящото се изнася в преходните състояния на формата и цвета. При зографа, парадоксалният стремеж на естественото желание (θέλησις) и приетият несвободен избор на ограничението, следващо канона, се разкриват в единството на това, което у схоластиците се нарича *intentio* и *volutio finis*. При обмисляне на конкретната творба, вариантноста (προαίρεσις) на практика в различна степен прави неприемливи (απροαίρετως) необмислените форми на света, които са извън каноничните представи. Но отъждествяването на желанието с неговия предмет (θέλημα и θέλητόν) в иконописния праксис съответства на проповядваното от ап. Павел: „Тази е волята Божия: да бъдем осветени“ (Сол 4:3). Тъждеството между желание и желано се приема за уместно в цялата сложност и системност на поствизантийския художествен диалог. В процеса на взаимопроникване и взаимопребиваване, зографът е носител на своята предшестваща воля (θέλημα προηγούμενον), за да удържи божественото с последващата си воля, която ‘сътворява’ и ‘дарява’. Така той е разделен между предзнанието (за подвластните му неща) и предопределението (на нещата, извършващи се по воля Божия). Чрез първоначалната воля (θέλημα πρώτον) на замисъла, той задава и отсъжда осъществяването му като втора воля (θέλημα δεύτερον. От зографа се изисква да се „открие“ (ορισθέντος) в смисъла на Рим 1:4 (тълкуван от св. Йоан Златоуст и други отци): аналогично на Спасителя, открил се за своето предназначение. Този тип откритост е потвърждение (αποδείξις) на вечното и е стъпало към несъществуващи (προορίδας) преди сътворението елементи, наченали битието си в обмислен от зографа определен момент.

В поствизантийския художествен диалог зографът въвлеча нови елементи в образната структура с оглед на зададената мярка (ὄρος), определяща природата на вещите. В такъв аспект се разкрива и разбирането за връзката между вариант и инвариант. Тогава „Едното, като единственост за случващата се истина, е следствие и резултат (αποτέλεσμα), но не по естествен начин (ἀλλ' οὐ κατὰ φύσιν)“, а според канонизирания инвариант, т.е. според сътворческата на зографа предпоставяща Сила (според св. Гр. Богослов) и смисъла, вложен в понятията θέλησιν, θέλημα, βούλησιν. Тогава отварянето и възприемането (като духовно поемане и очистване) присъстват в проективната съизмеримост на двете природи: Бог и човек, душа и тяло. Като части (μέρη) на едно цяло те остават непокътнати в преобразения творчески акт. А въведените при художественото въплъщение нови природи (καίνωτοῦνται αἱ φύσεις) разкриват както разумността на творението, така и дейността на твореца. Тогава въплътяването сътворява както чудесното преобразяване на видимото, така и чудното докосване до него, което пък доказва животворността на

плътта<sup>12</sup>.

8. В процеса на художествения диалог моделът на пространството, чийто архетип са небесата в Стария Завет, се характеризира с динамика на формата и структурата. В иконната продукция на XVI в. метафизиката на небесната йерархия се 'провижда' като първодействено богоначално озарение. Интересен е иконният прочит на сътворението. В процеса на сътворението небесата се появяват още в първия ден като въздух, твърд и беззвездна сфера<sup>13</sup>.

От св. Василий Велики до св. Йоан Златоуст се дават различни отговори на въпроса за броя и формата на небесата:

1. едно небе (св. Йоан Златоуст);
2. две небеса: едното е сътворено в началото, заедно със земята, а другото — след разделението на водите и оформянето на твърдта (бл. Теодорит);
3. три небеса (св. Василий Велики, „Шестоднев“).

Според св. Йоан Златоуст светът е полукръг, така че небето не се движи в полукръг, а покрива земята като свод, понеже тя е в най-долната част на творението. В Евр 8:2 небето е наречено „скиния“, поставена от Бога. „Къде са онези, които казват, че небето се върти? — пита той. — Къде са онези, които твърдят, че то е кръгло?“ И едното и другото твърдение бива опровергано от ап. Павел. С почти същите думи защитава тази теза Прокопий Газки („Ако небето е кръгло, то няма краища, защото кръглото няма краища“) по подражание на Севериан Гавалски, който цитира Исаия 40:22: „Той е разпрострял небесата като тънко платно и ги е разпънал като шатра за живеене“; Псал. 18:7 „...от края на небесата е изходът му“ (ср. и Мат. 24:31). На същото мнение е и Мореплавателят Козма. Бл. Йероним не възприема това схващане.

Впрочем от значение е разграничението, направено от Аристотел за земята и небето, въвеждайки 5-то тяло поради факта, че елементите са способни да се движат нагоре и надолу, назад и напред, а небето и звездите

<sup>12</sup> В този смисъл са интересни примерите, посочени от св. Кирил Александрийски и св. Василий Велики за взаимодействието на огъня с желязото: съединени, те добиват нови свойства.

<sup>13</sup> Отците внимават да не се множи броят на небесата, с което биха подкрепили гностиците в схващанията им за седемте небеса (създадени от седем или повече сили) до 365 небеса. Преди тях перипатетиците обявяват небето за 5-то тяло, произведено от разрушение и различно от 4-те стихии, докато Платон определя небето като сплав от огън и земя. Отците и св. Григорий Нисийски не споделят Аристотеловото мнение, според което петият елемент е тялото на Бога.



извършват кръгово движение. В своята цялост пространството извършва кръгово движение, тъй като е тяло, задвижвано от външни сили. В онтологичен план създаването на света от нищото е резултат на 6-дневния акт на Твореца. Християнизираният идеи и вярвания произлизат от главните интелектуални центрове на древността. Генезисът на различните визии за пространствената конструкция води към оня математически и физически фундамент на Александрийската школа, която по блестящ начин представя проблема за сътворението. Съществуват различни означения на пространството:

Μεταποίησιν, според св. Григорий Нисийски, е изменение, извеждащо превръщането отвътре — навън, а μεταστοιχείωσιν — превръщането, изменящо структурата на пространството. Μεταβολήν, според св. К. Йерусалимски, означава превръщащото се изменение като изтичане на Божията воля. Μεταρρύθμισιν за св. Йоан Златоуст е преобразуване и преструктуриране на пространството; μετουσίωσις (от времето на Константинополския патриарх Генадий) означава преосъществяване — най-ярък израз на същността на догмата, който намира широко разпространение в Православната църква; μεταβάλλονται и μεταποιούνται у св. Й. Дамаскин насочват към преустановяване и преобразуване на частите в цялото. Следователно, тайнственото преминава, изменено и преобразувано се претворява в цялост и пулсираща жизненост.

В съвкупността на пространството пулсиращата жизненост представя съединяването като взаимопроникване на природите: „О, ново единство! Съществуващият възниква, Несъздаденият се създава, Невместимият се вмести“, възкликва св. Григорий Богослов. Сходно е схващането и на Григорий Нисийски. В общението (αντίδοσις) силите на възникване, създаване и вместиране, присъщи на природите им, запазват своята обособеност в съединението. Така природите дават, придават и отдават енергия. Тайнственото взаимопроникване, като действие и съучастие, има аналог в сакралната телесност на храма, в неговата сакрализирана кривина (αψίς), чрез която визуално се конструира абсидата. Пространството на олтара е священото вместилище, където се 'вмества' Невместимият и се създава Несъздаденият.

9. В контекста на поствизантийския диалог ренесансовият и византийският художествен опит придават различни значения на понятието ενέργεια. Те изразяват различната степен на взаимопроникване както на човешкото и божественото, така и на ограничената и неограничената природа. В рационалната мисловност на ренесансовата практика понятието ενέργεια се превежда по няколко начина: operatio, actio, actus. В строгата геометрична структура на перспективното пространство трите

форми на ἐνέργεια показват неразделната разделеност на съединяването и оптичната нагласа в разбирането за чистотата на иконографската формула и за пластичната конкретност. Когато словесният израз акцентира върху движението, се използва лексемата *operatio*. Началото на движението или волевият подтик се означават с *action*. А края на действието е *actus*, в смисъла на ἐστὶν ἐνέργεια λογική.

Волевият подтик за начало на движение, в смисъл на *action*, съответства на понятието πρᾶξις. Но то отключва цял комплекс от значения: първоначална воля (θέλημα πρῶτον), втора воля (θέλημα δεύτερον), въвеждащо и продготвително действие (εἰσαγωγικόν), извършително действие (τελειτικόν) в мистичната и неотменима самооткритост (οριστέντος). Те взаимно се влияят в процеса на усъвършенствано свързване и тайнствено оформяне на обозримото, обхождащото и соматичното.

Поради особения дар на художествената чувствителност, благодарение на която извира свръхлогиката на формиращата се тайнственост, разделеното и притежаващото безкрайност се обособяват и дори съединеното запазва непокътнато отличителните си свойства. В новия тип тайнственост зографът, като обожествен човек (αποθεωῶσθαι), т.е. като посветен във визуалното 'проповядване' на възплътения Бог, 'обожествява' (θεολογῆναι, τεθεῶσθαι) материята.

Така общението (τὴ ἀντιδόσει) става преобразуващо действие. Зографът в поствизантинизма удържа трансформацията „по плът“, независимо от пластичните уловки на миметичното „чрез плът“. Като твори чудеса, постигайки одухотворена пластичност „по плът“, зографът осъществява животворността на плътта. В иконописния праксис създаденото общение на свойствата придава форма на зависимости, обвързани с пространствените преображения на пространството. В логоса на динамичната им цялост, съвършенството на одухотворената визуалност се задава като начало, на което предстои постепенно разкриване и проявяване. Това налага изменение както на формата, така и на пространствената структура (μετασχημάτισιν, по св. Йоан Златоуст). В динамичните варианти на конструкцията, пространствените изменения удържат визуалните идеи, които имат универсално значение.

На изведените от Θεός думи 'горя' и 'паля' (αἰθεῖν), както и 'гледам', 'виждам' (θεάομαι), приспособени към християнските понятия на св. Йоан Дамаскин (под влиянието на св. Григорий Богослов), се придава универсално значение. Последното се отнася както към произхода им от Θεός, така и към значенията, които те задават в естетиката на пластичния образ. 'Разпалване' и 'провиждане' имат отношение както към вътрешния, така и към външния живот на иконичната пластичност. Те определят стъпа-

ловидната градация в живописното изграждане на образа от духа към материята. В логоса на междинните форми Вечното се свързва с временното. Това свързване е аналогично на отначалното прииждане в безсмъртния живот на ангелите (πάλιν ἀρχονται εἶναι καὶ ἀνακαίζονται).

В зависимост от степента на светлината се разграничават мислимото и явеното чрез проникващите една в друга енергии. Светлината от първия ден на сътворението отразява стъпаловидно природата и струи във формите на битието. В противоположност на светлината, мракът (σκότος) потъващо свързва и парадоксално отвързва скритата участ на пространството. Така в праксиса възплътяването не е причина, а следствие на предпоставеното, аналогично на казаното от св. Григорий Богослов: „Без-Начало и Начало, и това, което е ведно с Началото“ (ἀναρχον καὶ ἀρχή καὶ τὸ μετὰ τῆς ἀρχῆς). Ведно с началото, пораждащият перихорисис на пространствената структура съхранява началото в целостта на схимата (композиционната конструкция). Чрез пораждащото Начало (ἀρχή) се създава всичко: геометрията на пространството, възплътената включеност на формата, структурата и фигурата като действено наличие на ‘причиняващо’, ‘творящо’ и ‘извършващо’ (αἰτιῶν, δημιουργῶ καὶ τελετοποιῶ). При взаимната обвързаност на циркулиращите енергии, предпоставената изворност е в единен творчески (δημιουργική) и извършващ (τελειωτική) поток.

Геометричният модел на пространството в праксиса на обратната перспектива обвързва пластически различни времеви пластове. Изобразителната геометрична конструкция е наследила от елинистичната александрийска мисловност антични представи и библейско знание в разбирането на диалектиката на без-началното Начало. Наследената художествена прагматика е свързана с квадратурата на кръга, а наличното ѝ битие, като непосредствена опитност с оглед на неизречимата истина, наследява и съответния инструмент, който е актуализиран в праксиса на поствизантийския Технус<sup>14</sup>.

‘Сътвореното обожествяване на всичко’ (θεοθέν ολον) изисква от зографа да представи различието чрез светлината и цвета. Чрез понятието θεοθέν светлината в творческия акт се разкрива като пораждаща енергия между ‘запалващо’ и ‘запалващо се’, между ‘освещаващо’ и ‘освещаващо се’. Именно това обожествяване на плътта в най-голяма сила присъства в творбите на Ел Греко. Дори в задължителната фрагментация, присъща на двулицевата структура в преносимия „Олтар от Модена“, Ел Греко търси и постига единение от светлина и пространствена конструкция в

<sup>14</sup> Срв. подготвената за печат монография на С. Паскалевски: Ел Греко или прозренията на Духа.

преносимия. Като принцип, определящ цялостната структура на картинното пространство (за разлика от преносимия „Олтар от Модена“), в ранната програмна творба от испанския период „Поклонението в Името Иисусово“ (Алегория на свещения съюз) светлината е развита по вертикала. В по-късния му творчески период осветяващата енергия на светлинното пространство струи и прониква във всички елементи на композицията. В множеството разпятия и образи на Спасителя художественото въплъщение представя раждане в Единствен облик, роден от Единствения по Единствен начин (μόνος πᾶρ μόνου, според св. Григорий Богослов), т.е. раждане, освободено от каквито и да било несъвършенства, произтичащи от телесността. Нетленността на плътта в късните творби на Ел Греко се разкрива като степенно съзерцание на Първоизточника.

## ЛИТЕРАТУРА

- Дамаскин, Й.: Точно изложение на православната вяра. Превод от руски В. Василева. София, 1996.
- De Sambricio, De Borja de San Román y Fernández y V. Fr.: Dos libros de la biblioteca del Greco. В: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ: ΤΕΚΜΗΡΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ. Ρεθυμνο, 1990, с. 399—403.
- Hadjinicolaou, N.: Early and late El Greco. В: The Origines of Icon Painting in Venetian Crete. New York, 2009.
- Παναγιωτάκη, Ν. Μ.: Η κρητική περίοδος τῆς ζωῆς τοῦ Δομήνικου. В: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ: ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΚΑΙ ΙΤΑΛΙΑ. Ἐπιμέλεια: Ν. Χατζηνικολάου. Ρεθυμνο, 1990, с. 448—466.
- Паскалевски, С.: Проекции на сакралното в изкуството на балканските художници от 20-30-те години на XX век. София, 2008.
- Χατζηδάκης, Μ.: Ο κρητικός Ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μ. Σταυρονικήτα. Άγιος Όρος, 1997.
- Χατζηδάκης, Ν.: Εικόνες κρητικής σχολής (15—16 αιώνας), 1983.