

Автореферат за присъждане на научна и образователна степен "доктор" на тема:

**ВИЗАНТИЙСКАТА ТРАДИЦИЯ И ЗАПАДНИ МОДЕЛИ В ИЗОБРАЗЯВАНЕТО НА
АНГЕЛИТЕ В
БЪЛГАРСКОТО ИЗКУСТВО
XVII- XIX ВЕК.**

Научен ръководител: чл.кор.проф. Елка Бакалова, д.н.

Рецензенти:

1. проф. д-р Елена Генова
2. доц. Георги Геров д.н.
3. проф. д. изк. Иванка Гергова
4. доц. д-р Оксана Минаева

СЪДЪРЖАНИЕ:

I.ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Увод

1. Актуалност на темата
2. Обект и предмет на изследването
3. Цел, задачи и метод

II.КРАТКО ИЗЛОЖЕНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Глава I Основни теоретико - методологични аспекти на изследването

Глава II Произход и догматична обосновка на понятието “ангел”. Основни атрибути

1. Произход на понятието. Първи появи в живописа
2. Догматично разяснение на ангелската същност

Глава III Ангелите в българската църковна живопис (XVII-XIXв.)

1. Иконата “Св. Архангел Михаил със сцени” от Великотърновския исторически музей
2. Иконата “Св. Архангел Михаил със сцени” от гр. Рила, Кюстендилско
- 3.Параклисът “Св. Арх. Михаил” от Бачковската Клувия
- 4.Параклисът “Събор Архангелски” в Рилския Манастир

ГЛАВА IV – Сцени, родени под западно влияние

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

III. ПРИНОСИ

IV. НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ТЕМАТА

1.ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Актуалността на разработваните проблеми в този труд е свързана с разкриването на процесите и динамиката на развитие на изкуството през българското Възраждане - въпрос, който е от изключително значение. Тъй като изкуството е неделима част от културния процес, постигането на знание за художествените процеси би помогнало за по-пълното разбиране на ставащото през този период. Откриването на промените, настъпващи в изобразяването на ангелите през XVIII- XIX в. от своя страна би обяснило осезаемото увеличаване на дидактично-поучителните теми през периода на Възраждането- теми, които се явяват огледална реакция на настъпващите промени в бита на българското общество.

2. Главен обект на настоящото изследване са параклисът “Св. Архангел Михаил” от бачковската Клувия ; параклисът “Събор архангелски” от Рилския манастир; икона “Св. Архангел Михаил със сцени” от Великотърновския исторически музей и иконата “Св. Архангел Михаил със сцени” от гр. Рила, Кюстендилско, а негов предмет- откриването на български теми, създаването на които е повлияно от западните изображения, както и маркирането на западните модели в създаваните архангелските цикли от периода и наличието (ако има такова) на византийска традиция в тях. Подборът на тези паметници е направен на базата на наличен архангелски цикъл, непубликуван до сега. В хода на работата ще бъдат използвани като доказателствен материал и някои други, самостоятелни сцени.

3. Целта на предлаганото изследване е представяне на някои непубликувани архангелски цикли, откриване на нововъведенията в тях и определяне на това кои са плод на западно влияние.

Конкретните задачи, поставени за решение, са три:

Първата включва разработването и изясняването на догматичната същност и значение на ангелите. Като цяло, ангелите са представени в Библията като духовни същества, посредници (и като природа) между Бог и човек (Псалм 8:5). Най- често те фигурират в Библията като вестноосци, но както казва св. Августин, а по-късно и св. Григорий, “ангел е име на длъжност” и не изразява нито природата, нито функцията на съществото, което я носи. Потвърждение на това намираме в Откровението на Йоан, където архиепископите на църквите в Ефес (2:1), Смирна (2:8), Пергам (2:12), Тиатир (2:18), Сардис (3:1), Филадельфия (3:7) и Лаодикия (3:14) са назовани с името “ангел”. В смисъла, който св. Августин и св. Григорий придават на понятието, ангелите са само придружители или съпътстващи същества около Божия трон в небесния “двор”, за което говорят Даниил (7:9-10) и Исая (6:1-3). В Откровението на Йоан (8:2-5) на няколко пъти се говори за седемте ангела, чиято специфична функция е да “стоят пред Бога”. Същият

смисъл може да се намери в израза “ангелът на Неговото присъствие”, за което говори Исая (63:9) и което се открива в псевдо-епиграфските “Свидетелства на Дванадесетте Патриарха”.

Втората задача, пряко свързана с третата е детайлното разглеждане на посочените паметници и чрез това да се стигне до решаване на третата задача- отбелязване на сцените със западен произход.

Поради същността на разглеждания материал- архангелски цикли, съставени от сцени, представящи чудеса, извършени от ангелите- за тяхното изследване е използван основно метода на иконологията. Чрез него се потърсят корените на разглежданите изображения, както и отговор на въпроса защо дадения образ принадлежи към византийския или западен начин на изобразяване. Тази цел, обаче е неосъществима, без използването и на иконографията, която ще бъде основата, над която ще се надградят иконоложките заключения. И накрая, няма да е коректно да претендираме за изчерпателност, ако не потърсим и вторичните значения на изображенията, тъй като през разглеждания период доста често зад привидно тривиални изображения се крие ново значение, родено от добавянето (или съответно премахването) на даден детайл или от самия контекст, в който е представено изображението. Този анализ ще ни помогне да представим паметниците от разглеждания период като наблегнем на нововъведенията (западните модели) в тях или липаста на такива (поддържане на византийски и поствизантийски модели).

II.КРАТКО ИЗЛОЖЕНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

ГЛАВА I ОСНОВНИ ТЕОРЕТИКО - МЕТОДОЛОГИЧНИ АСПЕКТИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

В процеса на работата съм се старала да следвам изискването на Умберто Еко за писане на научен текст, използвайки референциален език. Това е начин на писане и изразяване, в който всички неща са обозначени с добре дефинирани и еднозначно употребявани термини, т.е. такива, които не предлагат двусмислици. Говорейки за начините, по които се изобразяват ангелите през Възраждането, обаче, се натъкваме на няколко понятия, които сякаш неизбежно се налагат в опита да се разяснят тези образи. Тези три основни термина нямат точно определение в областта на изкуствознанието - те, или някои от тях, често се използват като синоними едно на друго или се употребяват, за да представят една опозиция, носеща смисъла на “старо-ново”. Подобно на понятието “култура”, което няма общоприето определение, а то по-скоро зависи от гледната точка, от която се подхожда към разглеждането на този феномен в човешката история, така и трите основни за настоящата работа понятия- традиция, влияние и модел- нямат съвсем ясно очертано съдържание или приложение ; то по-скоро зависи от вменията

им съдържания и значения. Следвайки изискването за използване на референциален език съм се опитала да дам определение на основни за областта на изследване термини. В анализа се опирам основно върху теоретическите разработки на Мишел Фуко и Иван Божилов. На базата на тези задълбочени изследвания (и тъй като тези толкова често използвани понятия като „влияние” и „традиция” нямат еднозначно определение), за нуждите на изложението аз приемам употребата на понятието модел, а процесът на заемане на модел определям като пре-моделиране. Спирам се именно на тези понятия, защото те не носят в себе си неяснотата и възможните двусмислия, които, струва ми се, съществуват в „традиция” и „влияние”. В процеса на работата, заради стилистическата пригледност, се допуска и използването на понятието „влияние“.

ГЛАВА II ПРОИЗХОД И ДОГМАТИЧНА ОБОСНОВКА НА ПОНЯТИЕТО “АНГЕЛ”. ОСНОВНИ АТРИБУТИ.

1. ПРОИЗХОД НА ПОНЯТИЕТО . ПЪРВИ ПОЯВИ В ЖИВОПИСТА.

В основата на всички митологии и като цяло в натуралистическото езичество лежи вярата, че зад всичко неживо стои нещо живо; че всеки видим или невидим процес се ръководи от нечия воля; че космосът във всяка своя точка е населен с невидими воли, съзнания, души. В монотеистичните религиозно-митологични системи тези представи се трансформират в новата представа, че действащите в света духове не са автономни и извечни, те не съществуват и не живеят сами по себе си. Монотеизмът ги превръща в отговорни пред Бога “служители- духове”, които получават своето битие, достойнство и място в света от Единния Бог. Тези духове са обвързани с него с войнска вярност и дисциплина. Така се създава една строго йерархически обвързана структура на небесните същества, в която част от “духовете-служители” се назовават с името “ангели”.

Този термин има сравнително ясен произход. И двете версии на понятието- латинската “*angelus*” и гръцката “*aggelos*”-са превод от еврейската дума, означаваща пратеник, вестносец. Тази дума се използва в еврейският език за обозначаване както на божествен пратеник, така и на обикновен, човешки пратеник. В Септуагинта думата е преведена със споменатата гръцка дума, която също има и двете значения. Единствено в латинската версия на превода се прави разлика между божествен или духовен вестител и човешки пратеник чрез обозначаването в единия случай с думата *angelus*, а в другия случай с думата *legatus* или *nuntius*.

В ролята им на вестноосци ангелите са изключително необходими на християнската догматика, защото в нейната основа лежи една непреодолима пропаст между “творец” и “творение”, между “горен” и “долен” свят. За преодоляването на това разграничаване са необходими ангелите, които предават и разясняват божествените воля и слова на

хората и по този начин гарантират тяхното прилагане. Един много популярен символ на това е описаната в Битие (28:12-13) стълба от съня на Яков, по която се изкачват и слизат ангелите- символичен начин за представяне именно на тази "разяснителна" функция.

В научната литература няма единно мнение по въпроса кога се появяват първите ангелски изображения. Някои автори приемат за такива изображенията в римските катакомби (Шв.), според други те са по-късно явление. В тези първи сцени ангелите са представени като хора, без крила или някакви инсигнии, които да загатват за тяхната природа. Най-старият известния пример в това отношение е сцената "Благовещение" (II в.) в гробницата на Св. Присила, Рим. Тук Архангел Гавриил е представен в човешка форма, облечен в туника и палиум. Той стои изправен до Дева Мария и сочи звезда, едва забележима над нейната глава. Едва около V-VI в. започват да се появяват познатите ни изображения, в които ангелите са представени с крила. Един от най-старите примери на крилат ангел откриваме в изображение на архангел Михаил, върху плочка от слонова кост, отнасяна към VI в. Тази плочка е част от диптих, пазен в Британския музей и ни представя архангелът с жезъл в едната ръка и глобус с кръст в другата.

Всеки прочит на Библията или на някоя творба на църковните отци, занимаващи се с проблема, ни оставя с впечатлението за крилати ангели. В изкуството, обаче, не откриваме подобни изображения в пред-Константиново време. Както беше казано по-горе, от изображенията, открити в катакомбите можем да съдим, че ангелът не се е изобразявал с крила. Друг важен факт за отбелязване е, че ангелите в този начален период на християнското изкуство не се изобразяват никога, освен ако няма историческа необходимост за това (както в споменатата сцена на Благовещението), но и дори тогава не винаги. Така например, в едно изображение от втори век, представлящо спасението на трите отрока, открито в гробницата на Св. Присила, един гълъб заема мястото на ангела. Причината за това разминаване между писан текст и изображение се крие във опасността от извикване на жива аналогия с някои известни обекти от класическото изкуство, каквито са Викториите. След спиране на гоненията срещу християните в Римската империя и установяването на една нова по своята християнска същност власт, постепенно започва и изместването на символичното изкуство от историческото, което изисквало ангелите да имат крила. Ако в изкуството до сега е било възможно заменянето на фигурата на ангела с Божията ръка, то за новото изкуство това вече е неприемливо. От V в. ангелите стават любими субекти в християнското изкуство, не само като фигури, чието значение се изчерпва с допълване на исторически сцени, но много по-често те изпълняват декоративни функции като придружители на Бог и Богородица. Тази промяна в художествената концепция за ангелите е повлияна и от съчинението на Псевдо-Дионисий Аеропагит "*За небесната йерархия*" (VI в.), където се дава изчерпателно обяснение на ангелските чинове и тяхното положение спрямо Единния Бог.

2. ДОГМАТИЧНО РАЗЯСНЕНИЕ НА АНГЕЛСКАТА СЪЩНОСТ.

Първото и най-авторитетно произведение, в което за първи път се дава разяснение за небесната йерархия е “За небесната йерархия” на Псевдо-Дионисий Ареопагит. За неоплатоническите основи и влияния, които се откриват в тази работа вече е писано. Знаем също така, че и византийски автори, творили в доста по-късни епохи, също са търпели неоплатоническо влияние. Навсякъде, обаче това влияние е скрито зад много християнска догматика и макар осезаемо, то е по-скоро резултат на традиционното византийското образование, отколкото съзнателно търсен аргумент. И все пак, когато говорим за Псевдо-Дионисий Ареопагит, не можем да не отбележим, че това влияние е толкова дълбоко, че повлиява самото определение на понятието “йерархия”, което, макар и с християнски привкус, наблягащ не на битието, а на благодитието и съвършенството, носи белезите на неоплатоническото разбиране: *“...свещен ред, знание и действие, което в мярата на възможното търси подобие с Богообразното, и съразмерно, чрез богоподражание, се възвежда към даруваните от Бог осияния.”* Още тук, в това определение, откриваме заложено следващото обяснение за организацията на небесните същности. За неоплатоническото мислене, връзката на Първопричината дори с нейните най-отдалечените битийни следствия се извършва чрез въвеждането на множество опосредстващи звена. Точно с такава система Псевдо-Дионисий обяснява небесната йерархия- тя е основана на схващането за отношението на по-висшето и по-нисшето, следващо определен ред. В тази подредба по-висшето предава светлината на Божията Промисъл на по-нисшето, което го следва, като цялото е подчинено на няколко основни постулата.

Небесната йерархия почива на три основни принципа. Първият е този на всеобщата хармония. Според него, всяко по-висше посредничи за приобщаването на следващото го, към предхождащото го. Вторият принцип- на “включването” и “изявяването”- означава, че по-висшите включват в себе си съвършенствата на по-нисшите. Последните, обаче не са лишени от съвършенствата на по-висшите, а само ги изявяват в отслабена степен. От тук следва и третият, последен принцип на йерархията- сакраменталния принцип на синергията. Той постулира, че цялата йерархия е пронизана от една сила и извършва едно действие. Още в началото на “За небесната йерархия”, Псевдо-Дионисий Ареопагит говори за Бог като *“единящо единство”*, което като лъч преминава през следващите нива. Това означава, че всяко действие, извършено от твартата в нейната причастност към Бог, е действие на самия Него. Това има предвид авторът, говорейки за *“...прозрачни и чисти огледала (б.м), приемащи светоначалния и богоначален лъч и свещенно преизпълнени с дарувания блясък, и на свой ред беззавистно изливащи го нататък според богоначалните установления”*.

Наличието или пълното отсъствие на някаква телесност у ангелите е въпрос, който е разискван от много от църковните отци и автори. Същността на природата на ангелите е от изключително значение за Средновековието, когато се разгаря тази полемика, защото ангелите играят важна роля в догматичната постройка на Църквата. Ако въпросът за природата на Бог не е подлежал на почти никакво разискване, то за

природата на ангелите се е разгоряла усилена полемика. Това е така, защото телесността е пряко свързана с движението, а от Писанието знаем, че ангелите са натоварени с изпълнението на боговдъхновени мисии, т.е. придвижват се от едно място на друго.

От Аристотел знаем, че нищо не се движи, освен телата. Според св. Тома Аквински обаче, е задължително да съществуват някои безтелесни същества, защото Господ създава съществата според своята мисъл и воля. Ангелите също са създания на Бог, както се казва в Псалм 148:2, 5: *“Хвалете Го всички негови ангели”* и после *„Защото Той заповяда, и те се създадоха”*. С това свое твърдение св. Тома се приближава към всички древни автори твърдящи, че ангелите са “ум”. Той продължава аргументите си, обяснявайки, че мисълта не може да бъде свойство на телата нито някаква телесна способност, тъй като всяко тяло е ограничено в границите на “тук” и “сега”. Както казва Св. Амвросий, цитиран от Тома Аквински: *“всяко създание е ограничено в своята собствена природа”*. И продължава, че *“въпреки, че някои неща не се съдържат в сетивните места, то те не са по-малко ограничени от своята субстанция.”* В крайна сметка и Псевдо-Дионисий Аеропагит твърди същото: *“Като цяло, причастността на Премъдростта и знанието е нещо общо за всички богоподобни разумни [същности], но дали тя ще е непосредствена и първична, или вторична и по-низша, това вече не е общо за всички, а е отредено всекиму според неговата си мяра.”*

Ангелите, които се появяват в Стария Завет са странно безлични и скрити в сянката на важността на съобщението, което носят или работата, която вършат. Може би заради това тук няма никакви подсказвания за съществуването на някаква йерархия сред небесните сили. Освен абсолютната върховна власт на Господ няма данни за съществуването на никакви други чинове и тяхното място. Първият опит за йерархиране на структурата на небесните същества намираме в Послание към Ефесяните (1:21), където св.ап. Павел дава още четири порядъка от небесната армия-*“...началство и власт, сила и господство...”* и още веднъж в Послание към Колосяните (1:16), където изброява престоли, господства, началства, власти.

Трактатът "За небесната йерархия" на Псевдо-Дионисий Аеропагит третира в най-пълна степен йерархията и организацията на небесните същества и се възприема еднородно. Много от отците на църквата се позовават на авторитета на тази работа, когато описват небесната йерархия. Самият Псевдо-Дионисий Аеропагит извежда от Библията целия ред на йерархията, което е причината неговия ред да се различава от този, създаден от авторите преди него по своята систематика, позиция на съществата, техните действия и взаимодействия.

Въпросът за подредбата на небесните чинове никога не е седял с такава острота обаче, както въпросът за тяхната природа. Това е така, защото природата на ангелите е тясно свързана с един друг проблем, а именно въпросът за ангелската численост. На много места в Библията, числеността на ангелите е определена като безкрайна (Данаил 7:10; Откровение 5:11; Матей 26:53 и др.). Дори при употребата на думата “сила” (sabaoth),

като синоним на небесната армия и названието “Господ на Силите” е трудно да се устои на впечатлението, че то се отнася за Божествената Върховна власт над ангелското множество (Второзаконие 33:2, Юда 14). В стремежа си да разрешат въпроса за броя на ангелите, много от църковните дейци виждат препратка за това в притчата за хилядата овце (Лука 15:1-3), въпреки, че една такава връзка изглежда малко вероятна.

В апокрифната литература въпросът за числеността на ангелите не съществува. Доколкото съществува някакво мнение по този въпрос то е решено еднозначно в полза на безчисленото ангелско войнство. В най-популярният и идеологически развит апокриф, станал основа за написването на множество други- “Книга на Енох”- се говори за “...хилядите, безброят ангели...“. Този факт се обяснява с широко разпространените суеверия, свързани с ангелите сред евреи, езичници и християни, за което говорят огромният брой намерени амулети и магически текстове.

ГЛАВА III АНГЕЛИТЕ В БЪЛГАРСКАТА ЦЪРКОВНА ЖИВОПИС (XVII-XIX.)

Култът към ангелите възниква в западна Мала Азия в първите векове на нашата ера като конгломерат от различни християнски и езически култове. Смилка Габелич съобщава, че Sheppard е първият автор, който открито идентифицира езическите "демони" с ангелите, такива, каквито ги разбира Септуагинта.

В култа към архангел Михаил могат да се отделят две на пръв поглед противоположни функции- Михаил- великият лечител и Михаил- великият воин. Църковните отци, обаче никога не поставят ударение върху военните му функции, освен Ориген и Йоан Златоуст. В повечето случаи военните му характеристики се интерпретират фигуративно като духовна борба. Но патристичната литература е още по-въздържана по отношение на неговите функции като лечител. Този аспект на култа е засегнат предимно в полу-официалната и апокрифната литература.

Култът към архангел Гавриил е по-слабо развит от този към архангел Михаил. У нас не са известни самостоятелни цикли, посветени на този архангел по подобие на циклите, разказващи за чудесата на Михаил. Във Византийското изкуство “агиографията” на Гавриил не достига индивидуалността, която притежава тази на архангел Михаил, макар, че и двамата се титуловат “архистратег”.

Смилка Габелич разделя сцените от архангелските цикли на алегорични, старозаветни, новозаветни и апокрифни, в зависимост от литературния им източник. Сцените, влизащи в първата група са само две- "Победа над сатаната" и "Архангелски събор" - и те попадат в тази група, тъй като нямат точен литературен аналог, макар, че са вдъхновени от Библейските разкази. Във втората и третата група влизат сцени, представящи събития, разказани от Стария или Новия Завет. В последната група са включени сцените, разказващи събития, предадени в легенди. Интересна подробност, свързана с култа към архангел Михаил е, че неговите чудеса са предимно от

старозаветния цикъл разкази или представят събития от групата на алегоричните сцени, за разлика от сцените, посветени на архангел Гавриил.

Паметниците, разгледани в тази глава, посветени на чудесата на архангелите и в частност на архангел Михаил, не съществуват в еднородна медия. Стенната живопис и иконописата са двете основни медии, чрез които се разказва свещенната история. През разглеждания от нас период изкуството става по-разказвателно. Иконата започва да се възприема като средство за разказване на свещенната история и губи една от основните си характеристики - съзнателното търсене на нематериален облик, който непрестанно да напомня, че изобразяваният светец не принадлежи на земния свят.

Иконописата и монументалната църковна живопис от XVIIв. е доста различна от тази на XVIII – XIXв. Ако за седемнадесетото столетие можем да кажем, че все още силно се усещат традицията и принципите на византийската и поствизантийската живопис, то за следващите столетия това вече не е така. И все пак, за интересувашата ни тема XVIIв. представлява изключително важен момент. Архангелският цикъл като сбор от изображения, представящи деянията на архангелите, е византийско изобретение. Това е свързано с обвързването на култа към архангел Михаил с византийските императори и възприемането му за патрон и покровител. От Византия и византийските императори този пиетет преминава в Западна Европа и славянските християнски държави. В този смисъл седемнадесети век се явява мостът, свързващ традицията на несъществуващата вече Византия с новите реалности в изкуството на възрожденска България. Това столетие ни дава византийската традиция (в лицето на самите архангелски цикли като такива) в изобразяването на ангелите, а следващите векове маркират връзката с европейските нововъведения.

1. ИКОНА “СВ. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ СЪС СЦЕНИ” - ВЕЛИКОТЪРНОВСКИ ИСТОРИЧЕСКИ МУЗЕЙ

Иконата с чудесата на архангел Михаил от Историческият музей във Велико Търново, първоначално стояла в Плаковския манастир "Св.Илия" и е изпълнена в техниката темпера върху дърво. В музея тя е отнесена към XVIIв., която датировка ще приемем за нуждите на настоящата работа. Организацията на иконата е характерна - в центъра е представено допоясно изображение на св. арх. Михаил с неговите атрибути- изваден меч в едната ръка и глобус с Христов монограм в другата. От двете му страни са изписани в групи по пет изображения на чудесата, извършени от него. Разположението на малките сцени, техния подбор и начинът им на представяне (както и централното изображение) на тази икона, са повторени почти дословно в една икона на архангел Михаил (кр.XVIII-нач.XIXв.) от Църковно-историческия музей в София. Някои автори смятат, че и двете икони са дело на едина и съща художествена школа, макар, че и при двете името на майстора е неизвестно.

От двете страни на централното изображение, по цялата височина на иконата са разположени сцени, представящи чудесата, извършени от архангел Михаил. Над всяка от тях има надпис, указващ представяната картина. Сцените от лявата страна са пет,

първата от които е *"Архангелски събор"* (*"Събор на безплътните сили"*). Тя е представена в най-разпространения иконографски вариант- двама ангели държат между себе си медалион с изображение на Христос Емануил, а зад тях е множеството от ангели. Използвайки делението, направено от Смилка Габелич въз основа на писмените източници, които представят, ще кажем, че тази сцена принадлежи към т.нар. "алегорични" сцени. Като иконография тя се появява късно и най-често следва другата алегорична сцена *"Победа над сатаната"*, която се появява около Хв. Смисълът на сцената е празнуването на детронирането на сатаната и отнемането на ангелските му инсигнии. Тъй като победата се приписва от апокрифната литература и Откровението на Йоан именно на архангел Михаил, съвсем естествено е тази сцена да бъде поставена на първо място като най-голямото чудо. Като литературен източник на тази сцена се смята Исая 6:3, където е казано: *"Свят, свят, свят Господ на Силите! Славата Му пълни цялата земя"*.

Подредбата на останалите сцени се различава от тази, дадена от Смилка Габелич, която публикува иконата в статията *"Поствизантийски циклус архангела на примера из Мораче, Кушевишта, Сарајева и Трнова"*. Различната подредба се налага от самото *"четене"* на иконата, което изисква последователност на трите епизода от голямата легенда за чудото в Дохиар да са последователни. Така подредбата на сцените, върху която е извършено разглеждането на иконата е следното:

1. "Ангелски събор", (*Исая 6:3*)
2. "Чудото в Дохиар- Спасяването на момчето",
3. "Чудото в Дохиар- Пренасяне на момчето в църквата",
4. "Чудото в Дохиар- Показване водата на монаха Теодул",
5. "Явяване на ангела на цар Давид", (*1 Лет. 21:1-16*)
6. "Явяване на ангела на цар Езекия" (*Исая 37:15-20, 36-37*)
7. "Явяване на ангела на Геден", (*Съд. 6:11-16, 36-40*)
8. "Жертва Аврамова", (*Битие 22: 9-12*)
9. "Явяване на ангела на Агар", (*Битие 21: 14-19*)
10. "Трите отрока в пеща", (*Даниил 3:19-25*)

Подредени по този начин, сцените, представящи чудото в Дохиар стават последователни и представят всъщност трите основни момента от нея. Започвайки с алегоричната сцена "Събор на безплътните сили", художникът всъщност започва съвсем логично с Чудото, благодарение на което стават възможни и останалите чудеса. Победата над сатаната и отпразнуването на тази победа представлява най-голямото

чудо. Самата сцена на *“Падение на сатаната”* се изобразява сравнително рядко, но във всеки съществуващ архангелски цикъл присъства сцената *“Архангелски събор”*, в чиито смисъл е скрита и предходната сцена. Следва малкият цикъл на *“Чудото в Дохиар”*, което е изобразено чрез трите си *“основни”* епизода. *“Основни”*, защото това са сцените, чрез които навсякъде се представя тази легенда. Изключение прави третата сцена- *“Показване водата на монаха Теодул”*. Тя се отнася към чудото в Дохиар, но по същество представя отделно деяние, отново извършено в манастира. Според някои автори това е сцена, която откриваме само в българските паметници, разказващи легендата за чудото в Дохиар. Ние обаче трябва да изразим несъгласие с това, тъй като откриваме същата сцена изписана и в трапезарията на манастира в Дохиар. Разликата е, че в дохиарската сцена- в едно изображение- са представени трите основни момента от разказа- снът на монаха Теодул, чудодейното му отвеждане от архангелите до лековия извор, както и съобщаването на братята монаси за неговия сън. Следователно можем да предположим, че зографът или ктиторът на изображенията в разглежданата икона е посещавал Дохиарския манастир или поне е бил запознат с изображенията в трапезарията (датирани 1700г.). Логично е да приемем, че тези изображения са били моделът, благодарение на който една не толкова популярна тема е включена в разглеждания цикъл.

Следващата сцена по предложената по-горе хронология е *“Явяването на ангела на цар Давид”*, за което съобщава и надписът над сцената. Авторът не приема изказаното предположение от См. Габелич на литературната основа на това изображение. Според нея това е библейският разказ от I Цар. 17:32-47, където се разказва за борбата между Давид и филистимеца Голиат. Обосновавайки се с особеностите на самото изображение, авторът приема за литературна основа текстът от I Пар. 21:1-16. Накратко, тук се разказва за решението на цар Давид да преброи юдеите, което разгневило Бог и той изпратил *“ангел Господен”* да въздаде наказание над царя и народа. На тази база се изказва предположението, че тази сцена представлява *“Наказание Давидово”*.

Срещу тази сцена, в десния порядък от сцени, се намира сцената *“Явяване на ангела на цар Езекия”*. Тази сцена няма пряк литературен източник. Единствената част от историята за юдейския цар Езекия, която се изобразява в архангелските цикли е *“Избиването на асирийската армия”*, която композиция се представя винаги по един и същ, подобен начин. Тази част от историята е и единственият път, където се споменава *“ангелът Господен”*. Историята никъде не разказва за лично явяване на архангел Михаил на Езекия. Анализирайки изображението, стигаме до извода, че в него всъщност са изобразени два момента от историята на цар Езекия- първият, основавайки се на текста от Исая 37:1-7, разказва за молитвата на царя, за неговото върховно смирение. Присъствието на архангел Михаил може да се тълкува като отговора на молитвата на царя, т.е. като избиването на асирийската армия, представено в Ис. 37:36.

Тази сцена следва и противостои на сцената *“Наказание Давидово”*. По този начин (и чрез пространственото си разположение) се противопоставят гордостта,

неподчинението и наказанието на Давид на вярата, смиреността и помощта, дадена на Езекия. Съвсем не е случаен и фактът, че сцената с цар Давид е единствената в целия цикъл, където архангел Михаил не гледа към човека до него, “отвърнал” е лицето си и е представен в амфас. Чрез това идейно противопоставяне се оправдава и използването на едни толкова нетрадиционни иконографски форми за представяне историите на царете Давид и Езекия.

Последните две двойки сцени от този цикъл във Великотърновската икона са съответно “Явяване на ангела на Гедеон” и “Жертва Авраамова”; “Явяване на ангела на Агар” и “Трите отрока в пеща”.

Последната двойка сцени се отличава с това, че първата сцена- “Явяване на ангела на Агар” -не присъства в никой друг от разгледаните в предлаганата работа паметници. Откриваме я само в споменатата икона от Църковния музей с гр. София. Композицията е еднаква с тази от иконата в согийския музей- представен е моментът, когато ангелът се явява и спасява Агар и малкия Исмаил от жаждата, която заплашвала да ги погуби (Бит.21:14-19), а момчето е представено в момента, когато се е навело над кладенеца.

2. ИКОНАТА “СВ. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ СЪС СЦЕНИ” ОТ ГР. РИЛА, КЮСТЕНДИЛСКО

В църквата “Св.Никола” в гр. Рила, Кюстендилско, се намира друга икона на архангел Михаил, съставена от шестнадесет сцени, представляващи различни негови чудеса. Организацията на иконата е познатата ни от предходната икона: централното изображение на архангела в цял ръст е фланкирано от шестнадесет на брой по-малки сцени, представящи неговите чудеса. Редът на сцените е както следва:

1. Молитвата на монаха Архип (Чудото в Хони)
2. Чудото в Хони.
3. Второ чудото в Хони.
4. Пророк Даниил в рова с лъвовете.
5. Пренасяне на пророк Авакуум.
6. Трите отрока в пеща.
7. Събор на безплътните сили.
8. Жертва Авраамова.
9. Архангел Михаил се явява на пророк Валаам.
10. Борбата за тялото Мойсеево.
11. Архангел Михаил се явява на праотец Ной.

12. Благовещение на Маной и жена му.
13. Избиване на асирийската армия.
14. Явяване на пророк Илия (?)
15. Явяване на Иисус Навин.
16. Явяване на Гедеон.

Тези сцени са отделени една от друга чрез контрастни, тъмни полета, в които е представен текстът- литературният паралел на изображението. Още при първият оглед на иконата прави впечатление централното изображение. Изправеният архангел държи в дясната си ръка издигнат нагоре меч, а с лявата придържа везни. Изобразяването на архангела по този начин е обичайно за възрожденските зографи- подобни изображения имаме в много други църкви. Изписването на везните е късно (Възрожденско) нововъведение и е свързано с народните представи за архангела като “душевадеца”, измерващ душите.

Както беше споменато по-горе, централното изображение е фланкирано от шестнадесет по-малки сцени, изобразяващи чудесата, извършени от архангел Михаил. Макар , че към повечето от тях има текст с обяснение, работата по идентифицирането на тези сцени се затруднява значително поради фактът, че (вероятно) поради недобра преценка на зографа, част от текстовете са недописани, поради липса на място за това; или пък самият текст е пропуснат или не съответства на изображението. Точен пример за тези затруднения е номерираната от нас сцена 14, за която надписът казва само “**архангълъ михаилъ явися пророк...**”.

В тази икона имаме три изображения, които представят чудото в Хони. Първата представя „Молитвата на монаха Архип“, втората е „Чудото в Хони“ , а третата е начерена „Второто чудо в Хони“. Познатите ни писмени източници, разказващи легендата за чудото в Хони не казват нищо за “второ” чудо. Споменаването на “второто” чудо откриваме в още едно изображение от същия град. В гробищната църква “Св. Архангел Михаил” имаме отново същия надпис, но с малко по-различна иконографска схема към него. Вероятно към момента на създаване на тези изображения на местна почва е бил в обръщение текст, разказващ и за друго чудо, извършено от архангела в Хони. За сега, обаче, този текст остава неизвестен за нас. В своята книга С. Кокиарис разглежда това изображение като явяване на Иисус Навин, което обаче ние не можем да приемем. Сравнително добре запазения надпис недвусмислено казва : “**арх.И. сотвори чудо второ в Хонѣ...**” Многоточие в края на текста сложихме, за да индикираме недописания текст. Но дори и в този си вид можем категорично да изключим тезата, че тук е представена историята на Иисус Навин.

Следващата сцена представя текстът от Даниил 14: 31-32. Той разказва за хвърлянето на пророк Даниил в ров, където седем лъва всекидневно изяждали “по две тела и по две овци”. Тази сцена, подобно на “*Трите отрока в пеща*” е раннохристиянска тема,

тълкувана като символ на победата над смъртта. Заради символиката си, тази сцена се възприема в раннохристиянското изкуство, потвърждение за което откриваме в изобразяването на сцената още в катакомбите. Сцената може да се изобрази в два варианта: с изобразяването на пренасянето на пророк Авакуум или без него.

Продължаването на разказа със сцената *“Пренасянето на пророк Авакум”* откриваме и в параклиса от Бачковската Клувия. Там двете чудеса са обединени в едно изображение, тъй като представляват един и същ разказ. В разглеждания случай, обаче, те са третираны като отделни чудесни проявления. Символичното значение на темата е свързано с евхаристията, но като цяло, макар, че сцената се визуализира още в първите известни ни архангелски цикли от XI в. (напр. Монте Гаргано, 1076г.), тя се изписва по-рядко и като цяло е доста по-късно развита от свързаната с нея сцена *“Данаил в рова с лъвовете”*.

Обединяването на тези сцени в едно изображение не е прецедент. Същата ситуация откриваме и в църквата *“Рождество Христово”*, параклис *“Св. Йоан Предтеча”* (XVIIв.) в Арбанаси като тук двете изображения са обединени още и със сцената *“Трите отрока в пеица”*. Това обединение на изображенията, представящи съответно разказите от Книга на Даниил 3:21-25 и Даниил 6:16-22, трябва да се тълкува като символично представяне на идеята за възкресението на мъртвите, тъй като цитираните откъси от Книга на Данаил се четат на литургията на Велика събота. Присъствието, макар и като отделна сцена, на *“Трите отрока в пеица”* може да се интерпретира по същия начин и в разглежданата икона.

Следващите сцени *“Събор архангелски”*, *“Жертва Авраамова”* и *“Явяване на ангела на Валаам”* не се отличават с иконографски особености. Те са изобразени по обичайния начин, по който тези сцени се представят.

По-особено внимание заслужава сцената *“Събор архангелски”*, тъй като тя има по-необичаен разяснителен текст, който изрежда имената на архангелите и гласи: **“СОБОР СТАГО АРХАНГЕЛА МИХАИЛА • ГАВРАИЛА ИУРИЛА ИРАФАИЛА –,, .** Обикновено разяснението, съпровождащо този тип изображения индикира събора на ангелите или безплътните сили, без да се изброяват имената им.

Признати от православната църква са седем първенстващи ангели- това са архангелите Михаил, Гавриил, Рафаил, Уриил, Салатиил, Йехудиил и Варахиил. Култът към ангелите е особено разпространен през епохата на барока и представлява съществена част от историята на Контрареформацията. Този пиетет започва с откриването на фреска (вероятно от XIV-XVв.) със седемте архангела в една църква в Палермо през 1516г. В следствие на огромната популярност, която добива този култ започва и разпространението на техните изображения. Изключително популярна в бароковото изкуство става гравюрата със седемте архангела на фламандския художник Йеронимос Виерикс, създадена през 1599г.

Подобни изображения в българската църковна живопис са изключително редки. Съществуваат някои изображения на архангел Уриил в стенната живопис, но изображения, в които са представени и седемте архангела на мен не са ми известни. В този ред на мисли, разглежданата сцена *“Събор архангелски”* от иконата в гр. Рила, Кюстендилско ни предлага изображение, което е прецедент. Не са ми известни други подобни сцени в живописата или иконописата от периода. За сега единственото друго подобно изображение се намира в „Тревненска рисувална ерминия“, лист 50. Рисунок на това изображение намираме единствено в една икона, намираща се в Националния археологически музей и се датира от XIXв.

Много често в архангелските цикли, освен библейски събития, се представят и различни легенди- легендата за чудото в Хони, легендата за Дохиарския манастир. Много по-рядко, обаче, могат да се открият предадени апокрифни разкази. Интересен факт е, че в разглежданата от нас икона присъства една сцена, която освен, че представя библейски разказ (Съборното послание на Св. Ап. Иуда, 1:9), съществува и като апокрифен разказ- разказът за борбата на ангела и дявола за тялото на Мойсей. Тази сцена е представена и в стенната живопис на гробищната църква в града. За нас обаче, интерес представлява по-скоро избраната композиционна форма. За сравнение- в познатите ни руски икони, тялото на Мойсей е представено положено в саркофаг, а ангелът е представен в момента, когато затваря този саркофаг. В някои случаи (като, например, изображението по темата от музея *“Андрей Рубльов”*, Москва от кр.XVI, нач.XVII в., инв.№: 988) в изписването на тази сцена не е представен дявола. В класическите варианти, обаче, дяволът винаги присъства и се представя с гръб (в повечето случаи) към групата на ангела и Мойсей, което обозначава акта на неговото изгонване. И в двете изображения от гр. Рила имаме изображение на дявола, но тук по-интересно е изписването на Мойсей. Начинът на представянето му е по-особено и по-скоро прилича на сън, отколкото на смърт- в иконата от ц. *“Св. Никола”* той е представен полегнал настрани, с ръце, подложени под главата, а в изображението от ц. *“Св. Архангел Михаил”* е легнал, с подгънат крак и ръка, опряна на него. Така, на практика, докато руските изображения показват мъртво, положено в саркофаг тяло, то българските изображения от гр. Рила по-скоро наваяват идеята за сън. Това разминаване (не само със руските изображения, но и със самия текст) може да се обясни с една особеност на българското православие и богословие, в което за смърт се говори като за *“успение”*, т.е. слага се един знак на равенство между съня и смъртта, които в своята същност представляват едно и също.

Непосредствено след тази сцена следва сцената *“Явяване на ангела на праотец Ной”*. Откриваме тази сцена изписана и в гробищната църква *“Св.Архангели”*. И в двете изображения Ной е представен държащ кораб в ръце и като цяло двете композиции са доста еднотипни.

Повторението на тази композиция индикира особения култ, които Праведния Ной е имал по тези места. Знаем, че през XVIII- XIXв. той започва да се възприема като патрон на дърводелците, дюлгерите или бъчварите, както и на майсторите на лодки

(гемиджийи, а също и лозари). Почти пълната идентичност на композициите от иконата и стенописът от гробищната църква “Св. Архангел Михаил”, както и почти дословното повторение на разяснителния надпис показват или един и същ зограф или ползването на един и същи модел.

Следващата сцена в иконата от гр.Рила, Кюстендилско е интересна поради необичайната композиционна форма. Надписът към сцената гласи:“...**ИЗБИ СИНАХЕРИМУ ЦРУ АСИРКОМ...**”, Явно тук е представен разказът за асирийския цар Сенахирим и избиването на 185 хиляди негови войници от Ангел Господен по време на обсадата на Йерусалим. Обикновено този текст от Библията се представя или чрез изобразяването на умъртвените асирийски войници (както е в параклиса от Бачковската Клувия “Св. Арх. Михаил”) или чрез изобразяване на цар Езекия (както е в иконата от Великотърновския Исторически музей), по времето на когото става въпросната обсада. В разглеждания случай, представянето на архангела, стъпил върху приведени човешки фигури, с извадени мечове в двете си ръце би, могло да се изтълкува като избиване на войниците пред стените на Йерусалим. Макар и с толкова необичаен текст и не толкова традиционна иконография, тази сцена се тълкува като “*Избиване на асирийские войници*”.

Интерес в работата ни предизвика и една широко разпространена сцена, която присъства в почти всеки развит архангелски цикъл. Това е сцената “*Явяване на арх.Михаил на Иисус Навин*”. Самият текст също се отличава значително от обичайния към това изображение. В познатите ни изображения, текстът само съобщава кое е изображението. В разглежданата сцена обяснението е доста по- обстойно и макар повредено, можем да разчетем следния надпис: „...**НАВИНУ РЪЧЕ ИЗБИ СЯПОГИ НОГ...**“ Текстът следва библейския разказ от Книга Иисус Навин 5: 15. Самото изображение също се отличава от установената иконография на тази сцена и представя Иисус Навин да стои изправен пред архангел Михаил бос, без военни доспехи, заобиколен от хора. Единственият елемент, освен присъствието на архангела, който присъства и в обичайната иконография на сцената, е архитектурната постройка на заден план, която изобразява града. Тук единствено текстът е белегът, по който можем да идентифицираме изображението, тъй като е нарушен основния принцип за използването на установени и познати схеми в изобразяването на чудесата.

Макар, че и двете разгледани икони са от един и същ период - кр. XVIII-нач. XIXв. - у тях не можем да открием характерните за периода отличителни белези- наличието на западни (макар и преосмислени през източноправославния мироглед) елементи. Те по-скоро се придържат към все по-затихващата византийска и поствизантийска традиция на изобразяване, характеризираща се с чувствителност, интересуваша се много повече от моралното послание, отколкото от естетиката на художественото изображение само по себе си. И двете икони могат да се определят като типични за периода, в който са създадени, тъй като в тях е отдадено по-голямо значение на богословските идеи и следователно- на религиозното внушение.

3. ПАРАКЛИСЪТ “СВ. АРХ. МИХАИЛ” ОТ БАЧКОВСКАТА КЛУВИЯ

Интересуващият ни параклис се намира в местността Клувия на Бачковския манастир. Названието “клувия” обозначава сакралния топос, обединяващ няколко параклиса, аязмо и пещерата, в която е открита чудотворната икона. Има теория, че названието идва от името на скалния параклис- “Св. Клувия”- намиращ се съвсем близо до аязмото.

Параклисът е еднокорабен и архангелският цикъл е развит във втори и трети живописен регистър, както и в олтарното пространство. Най-долния регистър е оставен за изображенията на светци в цял ръст. Тук липсва купол, а стените завършват със свод, който е изцяло изписан. Олтарната стена е заета от сцените “*Мойсей пред Неопалимата къпина*” и “*Сънят на Яков*”. Сводът, от запад на изток, е изписан с изображенията на архангел Михаил, св. Йоан Кръстител, Христос Пантократор, св. Богородица. Независимо от необичайното си разположение, че тази последователност представлява Дейсис. Обикновено при дейсисните изображение в дясната част на иконостаса до изображението на св. Йоан Кръстител се поставя иконата на някой от светците воители. В бачковския параклис това място е заето от св. архангел Михаил. Изображението има апотропейна функция, каквато имат всички изображения на ангели, изписвани до входовете на църквите. Последното изображение е Хетимасия и то се намира непосредствено над олтара. Изображенията по свода са отделени в самостоятелни изображения, както е и при другите сцени, с помощта на декоративна рамка, с изключение на изображението на Христос Пантократор, което е обединено с две сцени от южната и северната стени и представляващи съответно събор на херувими и събор на серафими. На южната стена, в трети регистър, са представени “*Жертва Авраамова*”, “*Явяване на ангела на Валаам*”, “*Събор на Херувими*”, “*Явяване на Геден*”. От последната сцената, следваща “*Явяване на Геден*”, е останала само част от живописния слой в долния десен ъгъл, което прави нейното разчитане невъзможно. Във втори регистър на южната стена, от изток на запад, са представени “*Събор архангелски*”, “*Откриване и Пренасяне на златото*” и “*Хвърляне на момчето*”- две сцени, част от легендата за чудото в манастира Дохиар. Последната сцена от този порядък е “*Благовещение*”. На западната стена, непосредствено под свода е изобразен “*Страшния съд*” във варианта два ангела държат разгънат свитък и свирят на тръби. Под това изображение, във втори регистър, са представени три сцени- “*Богородица дава пояса си на св. Тома*”, “*Успение Богородично*” и “*Явяване на Христос на учениците Му*”. От двете страни на входа на параклиса, съответно от ляво и от дясно, са разположени изображенията на “*Св. св. ап. Петър и Павел с архангел Михаил*” и “*Св. Константин и Елена с архангел Гавриил*”. На северната стена в трети регистър са представени “*Явяване на ангела на цар Давид*”, “*Трите отрока в пеща*”, “*Събор на Серафими*”, “*Даниил в рова с лъвовете*” и “*Избиване на асирийската армия*”. Вторият регистър е с изображения на темите “*Сънят на Йосиф*”, “*Показване водата на монаха Теодул*”, “*Спасяване на манастира от сарацините*”, “*Чудото в Хони*” и “*Сънят на св. пророк Илия*”. Всяка от сцените има надпис на гръцки език, който указва събитието, което се представя.

Макар, че е невъзможно да сравняваме архангелският цикъл от бачковския параклис и иконите от Великотърновският музей и тази от гр. Рила (не само защото формата и съдържанието им преследват различни цели), трябва да се подчетрае тяхната свързаност и последователност, що се отнася до стилистиката им. Разглеждайки последователно трите паметника, е невъзможно да не забележим еволюцията на тяхната експресия- замръзналите, макар представени в движение, фигури от Велико Търново и гр.Рила и доста по-пластичните, на места предаващи емоции фигури от бачковския параклис. В духа на горните разсъждения е възможно да предположим, че различните цели, които представляват двата типа репрезентации са еманирани и в различната им стилистика. Освен това, трябва да имаме в предвид, че влизайки в бачковския параклис, човек изведнъж се озовава сред сцени от ангелските деяния, чиято цел е да предизвика възхищение и преклонение, еуфория от могъществото на безплътните сили. Целта на иконата- която се възприема и от по-близко разстояние- е да предизвика самовглъбяване и осмисляне, тя трябва да доведе до смирение пред могъществото на същите тези сили.

5. РИЛСКИЯТ ПАРАКЛИС "СЪБОР АРХАНГЕЛСКИ"

Постепенната еволюция на стилистиката, която се наблюдава в иконите от Велико Търново, гр. Рила и бачковския параклис, достига своя апогей в стенописите в параклиса "Събор Архангели" в Рилския манастир.

Параклисът се намира на третия етаж в източния корпус на манастира, над Самоковската порта. Изписан е през 1834г. от майстори от Самоковската и Банската школи. Представителите на тези школи, заедно с тревненци, са едни от проводниците на западните влияния в българското изкуство. Затова не е изненадващо, че иконографията тук е апотеоз на българската живопис, повлияна от стилистиката на западноевропейския барок.

Сцените са изписани в елипси от пурпурни линии, а около тях са изписани елементи от заплетени цветни мотиви. Сцените, представляващи архангелския цикъл, не са последователни, техният разказ е "прекъсван" неравномерно от елипси, с изписани в тях светци или свободни полета и орнаментирани повърхности. Липсата на ритмичност, преплитането на "два сюжета", експресията на фигурите са все характеристики, явяващи се основни в западната барокова живопис и създаващи осезаеми пространствени ефекти.

Самият параклисът е изключително малък. Възпоменателния надпис над входа съобщава, че наосът е изписан през 1835г., със средствата на хаджи Михаил от Тетевен. Груповият портрет на ктитора и жена му Мария е изписан на обичайното място, отдясно на входа към наоса. Параклисът се състои се от две помещения- нартекс и един наос с кубична форма и сляп купол. Украсата в тях е създадена от различни майстори по различно време. От двете страни на входа, на източната стена на натрекса, са

изписани два ангела, държащи разгънат над входа свътък, указващ имената на ктиторите. Нартексът е изписан със светци в цял ръст, а в дъното се намира сцената *“Гостолубие Аврамово”*. Още тук, в тази първа сцена се забелязват особеностите, характерни за техниката на изписване на целия параклис.

Тази сцена се повтаря и в барабана на купола (Сн.25а). В изписването на целия наос е осезаемо силното усещане за декорация на майстора, изписал сцените тук. Това е характеристика, присъща на зографа Димитър Молеров, което кара много изследователи да приемат и тази работа за негова. В това второ изображение на същата темата освен архитектурните елементи, са представени и природни мотиви- дърво, треви, небе- и като цяло тя е почти идентична с изображението в нартекса. И двете сцени представят разказа от (Бит.18:1-15) за срещата на Авраам и жена му Сара с трите ангела. Във втората сцена, обаче, тази от наоса, освен надписът, указващ *“ОУГОЩЕНИЕ АБРАМОВО”*, малко по-надолу е изписано и *“СТ;ТРИЦА”*. Този втори разяснителен текст подсказва за доста високата богословска подготовка на зографа, което е и една от трайните нови тенденции в българското изкуство от периода. В този случай, обаче, *“високата степен на теологична съдържателност”* не е съчетана с по-тромавата и небрежна рисунка, които наблюдавахме в разгледаните вече икони.

До тази сцена е изписана композицията *“Сънят на Яков”*, която е представена по идентичен начин на тази в бачковския параклис, т.е. използвана е установената сценография, макар, че- както и във всички други композиции- разказвателният момент е засъпен много по- детайлно. В тази композиция е следван стриктно разказът от Бит. 28:12 за лестницата, където е казано, че *“...Ангели Божии се качват и слизат по нея...”*.

Ако в изписването на бачковския параклис се забелязва известно въздържане от пълното отдаване на новите художествени похвати, то в рилския вече няма нищо от него. В композицията, представяща историята на Иисус Навин, привързаността към старите похвати на изографисване, са напълно забравени. В нея няма почти нищо, което открито да напомня, че всъщност това е свещено изображение. Тук не става въпрос само за развятото от вятъра, пурпурно наметало на архангел Михаил или детайлното и усърдно изписване на шлемовете на ангела и Иисус Навин. Те наистина показват новото светоусещане, в което простото маркиране не е вече достатъчно, а детайлът е от съществено значение. Изписването на Ерихон на заден план, по същество представя по един свършен начин типичен укрепен средновековен замък от западноевропейски тип. Това вече не е просто маркиране на архитектурна постройка- както е, например, в иконата от Велико Търново- а детайлно представяне на реално съществуваща такава, която от прост фон се е превърнала в съществена част от композицията.

Архитектурните постройки в композициите също разказват историята, както е в композицията *“Трите отрока в пеца”*. В тази композиция, отново в името на по-голямата разказвателност и детайлност, е използвана съвсем различна иконография. Придържането към установената форма свършва с представянето на фигурите на

тримата отроци в пеща и архангел Михаил с разперени над тях ръце, както е във варианта от Бачковския параклис .

Близостта на рилските изображения със западноевропейските образци се долавя не само от стила, но и от въвеждането на някои рядко изписвани във византийската живопис теми, каквато е *"Победа над сатаната"*. Тази сцена стои непосредствено до сцената *"Явяване на архангел Михаил на Иисус Навин"* (И.Навин 5:14-15)– единствените две сцени, представящи "военния" образ на Михаил. Същественото в това изображение е, че архангелът е представен триумфиращ върху дявол и змей- както казва надписът от сцената **"СТ; АРХГ МІХ БРА СОТВОРИ СО ЗМІЕМ И С ДІАВЛО"**. Литературната основа за такова изображение намираме в Откровението на Йоан, където в 12:9 е казано:

И биде свален големият змей,

древният змей, наричан дявол и сатана,

който мами цялата вселена-

свален на земята,

а заедно с него бидоха свалени и ангелите му...

Архангелът е представен стъпил върху главата на дявола, в изобразяването на който детайлността е изведена до крайност- при внимателно вглеждане се забелязват лицето, косата, очите, брадата и т.н. Подобно цялостно изобразяване на дявола като човек намираме в храма в Матеич, където, обаче, той е представен като старец. Във варианта от Рилския параклис, сатаната е представен като млад човек, но за разлика от изцяло антропоморфното изображение в Матеич, тук той е представен с опашка. Важно е да се отбележи, че сцената *"Победа над сатаната"* няма точен литературен източник. На много места в Библията- Книга на пророк Исаия, Книга на пророк Иезекиил, Евангелие от Лука, Откровението на св. Йоан- се разказва за възгордяването на сатаната, падението му и войната между него и предвожданите от Михаил ангели. Тази сцена е превъзходен пример за символичното схващане на различни, разпръснати в книгите на Библията разкази.

Като цяло, рилският параклис е по-беден по отношение на представяните теми, в сравнение с бачковския параклис. От друга страна, почти всички теми, които откриваме в рилския параклис, имат своето съответствие в Бачково. Разбира се, близостта е само тематична- както в *"Даниил в рова с лъвовете"*. Макар, че в бачковския вариант имаме опит за предаване на природата, като цяло това изображение е плоскостно, неговата цел е да наблегне на чудото и няма никакво намерение да търси и прилага художествени похвати, носещи наслада за окото. Освен това тук са обединени в едно изображение два момента от историята за пророк Даниил - спасяването на пророка (Дан. 6:19-22) и

пренасянето на пророк Авакум от Юдея във Вавилон, който, според легендата, бил чудодейно пренесен от “Ангел Господен”, за да нахрани Даниил. В “Акатист на свети архангела Михаила” като чудо е отбелязано именно самото пренасяне на Авакум (Кондак 8), но не и чудодейното запазване на живота на Даниил.

В представянето на темата в рилския параклис се виждат много ясно всички нововъведения, за които стана дума по-горе. Тук за първи път се вижда използването на едно такова “техническо” откритие, каквото е перспективата, по толкова съвършен начин. Тази сцена създава чувството за снимка със широкообгълен обектив, което създава и така осезаемото чувство за обем-точно обратно на “плоскостното” звучене на същата сцена от бачковския параклис.

Почти същите особености могат да се открият и в сцената “*Чудото в Хони*” в двата параклиса. За представянето им е използвана една и съща композиционна форма и с изключение на стила, двете композиции са напълно идентични. При изобразяването на тази сцена архангелът се изобразява винаги в лявата страна на композицията, а срещу него- най-често коленичил пред архитектурна постройка, представляваща църквата на светилището- се представя монаха Архип. Архангел Михаил се представя винаги в момента, когато удря с жезъла си земята, където се отваря кухня, в която пропада отклонената към светилището от езичниците река. Тази сцена, наред с “*Явяването на архангела на Иисус Навин*”, е най-популярната от архангелските цикли и присъства почти винаги с тази еднотипна композиционна форма (както видяхме, тази формула не е спазена при представянето на сцената в иконата от църквата “Св.Никола” гр. Рила).

В представянето на сцената “*Явяване на ангела на Гедеон*” и в двата параклиса- Бачковският и Рилският- е използвана една и съща иконографска схема- вариантът, представящ “*Жертва Гедеонова*”. Според См. Габелич освен този вариант съществува и друг начин за представяне на разказа за Гедеон и това е “*Укрепление Гедеоново*” представящ текста от Съд.6:36-40. Вариантите от рилския и бачковския параклиси представят текстът от Съд. 6:19-21, където се разказва как Гедеон приготвя месо и пити, които принася на дошлия при него ангел. Ангелът му показва един камък, върху който да сложи даровете си, след което ги докосва със жезъла си. Тогава от камъка излиза огън, който изгаря месото и питите, след което ангелът си отива. И в двете репрезентации са използвани лесно разпознаваеми композиционни схеми и единствената разлика е по-голямата детайлност, предлагана от рилската сцена. Тук художникът се е придържал буквално към библейският текст и е представил дори кошницата (както е в църквата в Прилеп-1275г.), в която според разказът Гедеон изнася даровете си.

Последните две сцени от рилския параклис са съответно и “*Явяване на архангел Рафаил на Товит*” и “*Жертвоприношение Аврамово*”. Първото изображение е уникално и не присъства в нито един от разглежданите тук паметници. Наличието на сцени с архангел Рафаил е изключително рядко в българската живописна традиция. Макар и признат от православната църква, този архангел не присъства в разказите на

Библията, освен в Книга на Товита, изцяло посветена на чудесата му. Сцена е пряка заемка от западноевропейската иконографска система, където архангел Рафаил се почита наравно с Михаил и Гавриил.

Надписът на сцената от рилския параклис казва: “**АГГ РАФАИЛЪ СПЪТЕШЕСТВОМЪ С ТОВИТО**”. Това твърде неясно определение се отнася към цялата книга на Товита и единствено избраната композиция придава някаква по-голяма яснота и точност. Тя представя изправения архангел, сочещ към коленичилият Товит, който държи риба в ръцете си. Цялата група е представена до една река, около която са изписани зелени хълмове и красив, каменен мост, минаващ през реката. Като изключим фактическия опит за пресъздаване на пейзаж-перспективното смалвяване на задния план, цветовото оформяне на хълмовете и зеленината-пластичната фигуралната композиция на преден план представя глава 6:2-4 от книгата на Товит, където се казва:

А пътниците стигнаха вечерта при

река Тигър и се спряха там да пренощуват.

Момъкът отиде да се умие, ала от

реката се показва риба и искаше да го глътне.

Тогава Ангелът му рече: улови тая

риба.

И момъкът хвана рибата и я извлече

на земята.

В този случай е интересен въпросът за подбора и изписването именно на тази част от историята. Сама по себе си тя не представя по никакъв начин някакво архангелско деяние, което да трябва да се включи в архангелски цикъл. Всъщност тази сцена е подбрана, заради нейното ключово значение, защото благодарение именно на тази риба архангелът извършва двете чудодейни спасявания, за които разказва книгата.

Историята разказва, че след като улавя рибата, по съвет на ангела, Товит отделя сърцето, черния дроб и жлъчката. Ангелът му обяснява, че със сърцето и черния дроб може да се освободи човек, обладан от демон, като се прекади стаята, в която живее. Това и прави Товит, когато се оженва за Сара, чиито седем предишни съпрузи са убити от демон, влюбен в нея. С жлъчката, отново по съвет на ангела, когато се завръща у дома, Товита намазва очите на слепия си баща, в резултат на което той проглежда.

Сцената *“Жертвоприношение Аврамово”* присъства отново във всички разгледани паметници. В бачковския параклис се намира на северната стена на олтара, непосредствено над сцената *“Архангелски събор”*, а в рилския се намира над иконостаса. Това е сцена, която не се изписва често в архангелски цикли. Винаги, когато се изписва, обаче, както е и в разглежданите сцени, се представя появяването на ангела, който спира Авраам да жертва сина си Исаак. Драматичната история на Авраам-започнатото и в последния момент осуетено жертвоприношение на единствения му син- съдържа винаги и фигурите на Исаак, представен с вързани ръце и Авраам, който замахва с нож, а понякога и овен, който после трябва да бъде заклан и приет като жертва вместо Исаак. И в двата параклиса е изписан и запален огън- детайл, който се открива само в два други паметника (в Атина и в *“Св. Теодора”* в Мистра) и което, като цяло, е уникално допълнение в изографисването на тази сцена. Макар, че Библията не споменава името на ангелът, осуетил жертвоприношението, някои автори, като Теодосий и Панталеон, го идентифицират като архангел Михаил.

Тази сцена има като цяло доста сложно и символично значение, свързано с всеки един от нейните детайли. Така например, Авраам се уподобява на Господ, който жертва своя единствен син; Исаак, носещ дърва за огъня, се уподобява на Христос, носещ кръста и т.н. В най-общо значение, сцената се схваща като предобраз на Новия Завет и като такава е възможно изписването ѝ на фасадите. В двата параклиса, обаче, и особено в бачковския, тя трябва да се разглежда като старозаветен първообраз на Христовата жертва. Такова тълкуване обяснява съвсем естествено разполагането ѝ в олтара в бачковския параклис- мястото, където се извършва евхаристията.

ГЛАВА IV СЦЕНИ, РОДЕНИ ПОД ЗАПАДНО ВЛИЯНИЕ

Въпросът за западните влияния върху българското изкуство от периода на Възраждането не е нов в литературата. Поколения изследователи дават своя принос в изследването на този аспект, но трябва да подчертаем, че в тези изследвания не се отделя специално внимание на ангелските изображения. Разглеждани като *“модернизация”*, откриването на тези западни влияния поставя повече въпроси, отколкото дава отговори. Навлизането на бароковите елементи в изкуството или казано по друг начин- навлизането на западни образци- е стремеж не толкова към модернизирание, а е по-скоро израз на новите социални реланости, пред които е изправено българското общество. Интензитетът на търговските отношения, водещи неизбежно след себе си и интензивния обмен на идеи и светогледни предпоставки много бързо променят традиционният български вкус и изисквания- те се изменят бързо, но не съвсем из основи. Трябва само да си припомним *“неуспешния опит”* на Тома Вишанов-Молера в изобразяването на Христос на трон и ангелската група в абсидата на постницата *“Св. Лука”* в Рилския манастир. Безспорно е неговото формиране *“в среда вече чужда на поствизантийската традиция”*. Тази *“отчужденост”*, обаче, се оказва неприемлива или *“неразбираема”* за поръчителите. Този маниер на изписване- толкова разпространен и характерен за западните художници- не се възприема добре на българска почва. Макар и отворени за новите западни модели, българските ктитори остават емоционално привързани към източната (византийска) традиция, която обаче се продължава, обогатена с нови детайли. Заради тази особеност, в

предлаганата работа се въвежда за употребата понятието “модел”- нашите зографи приемат само външната форма на идеята, чиито израз е барокото изкуство.

Другата линия на навлизащите западни модели, за разлика от първата- усложняване на детайла-, носи нова *етическа* концепция. Става дума за обогатения репертоар, навлизащите нови теми и композиции, които наистина внасят елемент на новаторство в изкуството ни от XVIII- XIX в. Най- ярък пример в това отношение са сцени като “*Смъртта на грешника и Смъртта на праведника*” или “*Духовен Зрак*” и др. Тези и други теми, несъществуващи в репертоара на българските зографи до XVIII в., са показателни за подбора на нововъведените теми, които са изключително с нравствено-поучителен характер.

Друга особеност на тези нови теми е, че те се въвеждат без да губят оригиналното си звучене, т.е. идея. Изписването на сцените, представляващи смъртта на грешника и смъртта на праведния има за цел да покаже на християнина “как да умре добре и сигурно”- това разяснение в книга, широко разпространена в късното западноевропейско средновековие се отнася и за изображенията по нашите земи. По подобен начин функционира и книгата и изображенията на “Духовен зрак”- те представят всички опасности, пред които е изправен християнинът.

Безспорно, най-ярък пример за ангелска сцена, родена под западно влияние е “Ангел вади душата на богатия”. Изобразен върху неутрален фон, архангел Михаил се представя фронтално, с изваден меч в ръка, стъпил върху тялото на грешника. По този начин тази композиция е позната в поствизантийската и българска живопис от XVII и XVIII в.. Едва към края на XVIII в. сцената се усложнява и статичната фронталност се изоставя; тя става доста по-динамична. Въпреки това, обаче, едва през XIXв. се изчиства идеологическото значение на сцената и тя окончателно се налага като “Ангел вади душата на богатия”, тъй като в предходните периоди не е съвсем ясно дали взема душата на грешника или богатия. Новата поза на архангела е повлияна от картината на Гуидо Рени (1636г.) като от тук нататък тази иконографска форма се възприема от наследниците на Хр. Димитров и се разпространява навсякъде чрез творчеството на Самоковската художествена школа. Развитието на тази тема получава и едно доста интересно тълкуване от Захари Зограф, който заменя архангелът, изваждащ душата, с дявол, което виждаме в аркадата на църквата “Св. Архангел Михаил” в Бачковския манастир. За зографа душата на такъв грешник е недостойна да попадне в ръцете на небесна сила.

Новият прочит на тази композиция, вече разбирана като взимане на душата на богатия, а не на грешния, има своите корени в променената социална обстановка през периода на Възраждането. Началото на социалната стратификация на християнското население и промененията се морални норми налагат едно подобно порицаване на забогатяването. През 1835г. Христо Павлович (издателят на Паисиевата история) се нахвърля остро срещу богатите, обвинявайки ги, че отварят съкровищата си само, за да купуват “суетни вещи”. Естествено е в такава среда превръщането на “грешника” в “богатия”. Не случайно един от дяволите около ложето на богатия изрича: “**нашъ, нашъ еси сребролюбче** “.

Оригиналната композиция на Гуидо Рени, която представлява момента на победата на архангел Михаил над сатаната, получава един нов, съвсем оригинален прочит в българска среда. Нравствено-поучителния заряд, който тя носи, дава импулс за създаване на една друга сцена, която, отново, третира въпроси свързани с промените в традиционния морал и поведение.

Сцената “*Смъртта на тайноядец*а” е изключително рядко изписвана сцена. Ас. Василиев обяснява значението на “тайноядец” като човек, ядещ месна, блажна храна по време на пости

или такъв, който подяжда храната на близките си без те да го видят. Заради това, в разглежданото изображение грешникът е представен с излизачи змии от устата.

Считаме, че създаването на това изображение е пряк резултат от развитието на сцената “Ангел вади душата на богатия”. Основание за подобно твърдение ни дават няколко основни факта. На първо място, изписването на тайноядец като беловлас старец кореспондира пряко с изписването на богатия по същия начин. Мястото на архангела, вадещ душата, е заето от дявол, който (подобно на архангела) замахва с оръжие към умиращия. И накрая текстът, който държи един от дяволите, повтаря дословно текста от сцената “Ангел вади душата на богатия”. В нашия случай, той гласи: “**нашъ, нашъ еси тайноядче**”. Тези прилики ми дават основание да приема, че тази оригинална сцена е производна. Нейната спорадичност подкрепя твърдението, че новопоявилите се, етически по своята същност теми, се изпълняват само с конкретна цел и вероятно по настояване на поръчителите. Следователно, може с известна доза сигурност да се твърди, че тази, типично българска сцена, е родена под налягането на западната сцена, известна у нас като “Ангел вади душата на богатия”.

Разгледаните паметници, макар и различни като стилистика, са обединени от няколко общи признака. На първо място това е наличието в тях на сцени, които са нови в българската изобразителна традиция или е нов (необичаен) начинът на изписване на вече познати теми, какъвто е случаят с представянето на сцената „Избиване на асирийската армия” в иконата от гр. Рила. Тази креативност подсказва за промените, настъпили в самото българско общество от периода на Възраждането. От една страна тези промени се порицават чрез въвеждането на сцените със силно нравствено-поучителни елементи, но от друга страна именно тези обществени промени позволяват на зографите свободата да заемат и изписват теми, които не са били „осветени” от традицията. Понякога тази свобода не се възприема напълно от поръчителите, както става с работата на Тома Вишанов в „Свети Лука”, тъй като новите похвати се оказват неразбираеми и неприемливи за тях.

На второ място, прякото заемане на определени сцени от западноевропейската художествена традиция, които се оказват силно функционални на местна почва, показват високата вече богословска начетеност на поръчителите, а и на самите зографи. Наративността на тези нови сцени се вписва много добре в системата на традиционната живописна програма в църквите.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Религиозната естетика и религиозната логика на първите векове на християнството и средновековието, отреждат различно място и значение на ангелите и архангелите. Макар, че християнската догматика никога не е отричала тяхната роля като посредници, то ролята им в свещената история еволюира от “обикновени” допълнения в разказа до главни герои и дори творци на част от историята. Тази представа води след себе си като последствие приписването на главна роля на ангелите в сцени, в които самата Библия ги включва само косвено- какъвто е случаят със представянето на чудото със спасяването на Агар и сина й Исмаил.

Независимо от ролята им, ангелите винаги са били от изключително значение за хората, защото те се явяват единствения (от онтологичните същества) контакт със мечтания отвъден свят. Те са толкова “близки” на хората, че когато Мария и Марта с близките си се приближават към гроба Христов, Евангелието на Лука казва, че “...изправиха се пред тях двама мъже...” (24:4), визирайки ангелите. Йоан Екзарх стига още по-далеч и разисквайки това изказване казва: “*те са наречени мъже, защото разумът им е като този на човека*”. Този начин на възприятие

преминава в по-развита форма и във вижданията на един от най- известните ренесансови мислители, какъвто е Марсилио Фичино. Той възприема човешкото битие като събирателна точка, защото човекът заема средищно място между Бог и ангелите и дяволите. Според него човек събира в себе си тези противоположности, благодарение именно на средищното си положение. Човек е “*capula mundi*”. Пико дела Мирандола изказва контрализа на идеята на Фичино и признава, че универсума е битийна йерархия и че има вишши, средни и нисши онтологични пластове, но според него предимството на човека се състои не в неговото средищно място, а неговата ексцентричност, т.е. непринадлежност към световната йерархия. Човек няма определено място и облик, той е творение с неопределен облик. Като такъв, човек е само това, което пожелае да стане. Подобна теза развива по- късно и Сартр, но при него уникалността на човешкото битие е в свободата, а свободата е свобода на избора; изборът е този, който прави едно нещо добро или зло, без избор добро и зло не съществуват.

Погледнато в тяхната цялост всички тези възгледи са антропоцентрични, но всички те акцентират върху противоположните природи, между които стои и избира човек. Средновековната мисъл се вълнува от същия въпрос, но от теоцентрична гледна точка. Ориген поставя хората между ангелите и бесовете, с възможността да се превърнат в ангели или бесове. Тази възможност прави ангелите толкова близки и толкова любим персонаж в изкуството. Подобна идея изказва и Йоан Екзарх, като твърди, че “*войнството свети ангели*” притежават свободна воля като хората “*за да могат да се обръщат...било към добрата, било към лошата страна*”.

През периода на Възраждането сцените с ангели функционират като коректив на настъващите промени в обществото, а от там и в традиционния морал. В повечето случаи подборът на сцените и историите, които те разказват е назидателен, внушаващ само една идея: отдалечаването от традиционното поведение, във всеки един аспект на живота, води до адски мъчения в отвъдния. Чудесен пример в това отношение е стенописът на Захари Зограф на западната стена на сърквата “Св. Никола” в Бачковския манастир, представяща група жени- блудници. Фигурите са изписани с модерното за времето облекло, а един дявол до тях е преставен държащ огледало.

III. ПРИНОСИ

Разглеждайки паметниците- обект на настоящото изследване, достигам до няколко извода, които дават своя принос в интересувашата ни тема за ангелските изображения:

1. бяха представени неизвестни досега на науката паметници, посветени на тези безплътни сили;
2. беше предложен нов прочит на идентификацията на някои сцени, отличаващ се коренно от мнението на някои утвърдени автори;
3. беше доказан западния произход на типично българската тема “*Смърта на тайноядеца*” .

IV. НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ТЕМАТА

1. "Архангелският цикъл от параклиса "Събор архангелски" в Рилския манастир". //В: сб. Студентски изследвания II Изкуствознание и културология, НБУ (2005г)
2. "Някои български и западни мотиви в представянето на ангелските чудеса в църковното ни изкуство XVIII -XIX в. //В: сб. Докторантски четения, НБУ (2007)
3. "Параклисът "Св. архангел Михаил" от Бачковската Клувия и неговата живописна програма". //В: От Честния пояс на Богородица до коланчето за рожба. Изследвания по изкуствознание и културна антропология в чест на проф. Елка Бакалова. 2010 (стр 60-70)
4. Иконата "Св. архангел Михаил със сцени" от гр. Рила, Кюстендилско. //В: Изкуствоведски четения, БАН (2008) (стр 365-370)