

Любомира Стефанова

ПАЛАМИТСКИТЕ ИДЕИ ЗА НЕТВАРНАТА БОЖЕСТВЕНА СВЕТЛИНА НА ОБРАЗА В СОЛУНСКИТЕ ЦЪРКВИ ОТ XIV ВЕК

Abstract: Lyubovira Stefanova, *The Palamite Ideas for the Divine Light of the Image in the 14th Century Churches of Thessaloniki*. The Palamite Ideas for the Divine Light of the Image in the 14th Century Churches of Thessaloniki. The historical development of the Byzantine Empire in the last period of its heyday (XIII–XIV c.) is marked by political crises, but also by the rise of the theological thought, and the ideas of Hesychasm. The ideas on the transcendental nature of God and the emanation of His energies in the world are at the heart of St. Gregory Palamas's teaching as he was a defender of the Hesychastic mysticism. The image of God, as the main object of contemplation, provokes the active and creative thought of both the Hesychastic thinkers and the hagiographers of Constantinople and Thessaloniki. Following the iconographic traditions established over the centuries, these ideas on the image and likeness of God are expressed within the philosophy of the uncreated Divine Light.

Keywords: *Image, Hesychasm, Uncreated Divine Energies, Thessaloniki Churches*

Философските възгледи на християнските мислители, както и тяхното изразяване в църковното изкуство достигат своеобразен разцвет с оформянето на основните богословски доктрини във Византия през XIV в. В процеса на историческото развитие на споровете между паламитите и латинските легати се избистря доктринално философската идея за разграничаването на Божията същност от еманациите на Божествената енергия. Това дава възможност да се разбере как точно философската мисъл на паламитите еволюира и се разгръща в образното виждане на художниците от това време, които изграждат един универсален, като-апофатичен изобразителен език. В запазените от този период образци на живописата може да се открие връзка на определени иконографски модели с богословския синтез на християнската мисъл от разглежданата епоха. Целта на това изследване

е да се проследи развитието на идеите за образа във византийското богословие и тяхното осмисляне и претворяване от средновековните художници. Богатството от теми и образи на средновековната живопис, а също и богословското съдържание на композициите, в които основните догмати са представени по творчески начин в различните църкви, са свидетелство за единството в православното осмисляне на учението на Църквата.

Художествената перцепция на исихастките идеи, които са причина за духовния и културен възход на християнския свят през XIV в., се развива изключително интензивно. Доказателство за това са многобройните примери на стенописи в църквите, запазени от тази епоха. Тъй като човешкото познание не може да надхвърли границите на сетивното възприятие, вербалното мислене неизбежно е обвързано с изграждане на зрителен образ. Образно-асоциативното мислене е спонтанно и подсъзнателно, поради което изобразителният език на християнското изкуство е трудно проучваем и преводим чрез описателни и тълкувателни методи. Тук ще бъде направен опит да се осмисли и анализира усвояването на образното философско мислене у средновековния художник именно в контекста на паламитските идеи за божествената светлина, изграждаща образа и неговото подобие.

След превземането на Константинопол от кръстоносците през 1204 г. Византия никога повече не възвръща предишния си блясък. Империята преживява най-голямата катастрофа за своето дълго съществуване. Тя губи своето монолитно единство¹. Наред с латинските владения на територията на разпадащата се Източна империя се образуват три гръцки самостоятелни центрове: Никейската империя, Трапезундската империя в Мала Азия и Епирското деспотство в Северна Гърция. За пряк наследник на Константинопол се смята Никея. Тук възниква и укрепва идеята за възраждане на Византийската държава и се създават предпоставките за консолидиране на политическите и военни сили, начело на които през 1261 г. Михаил VIII Палеолог завладява Константинопол и възвръща мощта на империята, макар и не в предишната ѝ слава.

Последните десетилетия на XIII-то столетие се характеризират с културен подем, основаващ се на възвръщането към елинистичните

¹ Лазарев, В. *История византийской живописи*, Москва 1986, с.123.

традиции, които се съчетават с разнопосочните творчески търсения на християнския Изток. Тази висока култура стъпва също на наследството от предходната Комнинова епоха, когато изкуството се развива под силно източно влияние, характерно с отвлечеността в изобразителните принципи². Наблюдава се стремеж към изразяване на пространственото начало. Художниците се стремят към оптичното единство на образа. В композициите пространствената среда и фигурите образуват едно монолитно цяло. За разлика от предходната епоха, когато пейзажът е лаконичен и по-плоскостен, през XIII в. той се усложнява. Иконографските сюжети също се усложняват. Все повече се налагат драматичните моменти. Удивителният факт, че Византия в последните десетилетия на своето съществуване успява да съхрани и развива своята висока култура, вероятно се дължи до голяма степен на високия дух на нейните интелектуалци и духовници. „Когато възстановяваме историята на нейния (на Византия – м.б.) духовен живот в продължение на последните сто и петдесет години от нейното съществуване – пише Лазарев, неволно се поразяваме как тя е могла да прояви такава активност в областта на философското мислене и изкуството. Но все пак не трябва да забравяме, че византийското изкуство през XIV век не е ново начало, а завършек на една стара епоха. Като цяло Палеологовската живопис представлява едно монолитно цяло, каквото е живописта през Комниновата епоха“³.

Развитието на византийската култура през XIII–XIV в. се характеризира с обособяването на две основни направления в естетическото съзнание. Едното изразява хуманистичните възгледи, наследени от високата антична култура, а второто е породено от исихасткия стремеж към мистично съзерцание и духовно усъвършенстване чрез откъсване от светския живот. Към хуманистичното течение се числят високообразованите представители на византийската интелигенция с енциклопедични интереси. Те възвръщат вниманието към античните автори, към философията, литературата, музиката, астрономията и изкуствата. Пиететът към красивото, хармоничното, към изискания изказ в литературата – всичко това поражда стремеж към натрупване на възможно повече знания, които служат за обогатяване на интелектуалния творчески потенциал. Хуманистите от разглеж-

² Пак там, с.124.

³ Пак там, с. 156.

даната епоха обръщат голямо внимание на поезията, тъй като чрез нейната художествено-естетическа форма могат да бъдат усвоявани знания. За автори като Теодор Метохит и Никифор Григора от голямо значение е не само мисълта да бъде облечена в изискана външна форма, но и съдържанието ѝ да бъде достатъчно стойностно и значимо. Метохит говори за емоционалното въздействие на речта, чрез която може да се вдъхнови и увлече слушателят. Той смята, че само чрез средствата на поезията могат да се опишат природни картини. За Никифор Григора несъответствието между материалната обусловеност на битието и духовния растеж предизвиква душевни терзания. „Дайте ми тези, които някога при вавилонските реки оплакваха от дълбините на сърцето си нещастния Сион – казва Григора, за да оплачат те достойно и нашите мъки, на които ни обрече властта на властелина“⁴. Силното му чувство за историчност провокира изграждането на паралелни образи на събитията от старозаветни времена с тези от неговото съвремие.

Подобно на античните мислители като Сократ, Аристотел, Плутарх, хуманистите на Византия свързват понятието красота с всички явления във видимия свят. Според Метохит душата на човека е склонна към съзерцание. Но това е съзерцание на красотата на видимия свят. Интересен е начинът на съзерцаване, който византийският хуманист описва. Според него, съзерцавайки някое природно явление, погледът като че ли остава за кратко във всеки един от съзерцаваните предмети и проществайки през красотата, принася на душата някакво особено чувство на разтуха и тъга. Непременно трябва да отбележим, че красотата за хуманистите има както външно, така и вътрешно съдържание. Красотата е както физическа, така и духовна. Стремещът към крайностяване на всичко в природата поставя акцент върху чувствените възприятия и мисълта, облечена в красива форма. „Изобщо тварният свят или универсума – пише Бичков, представлява... в християнството едно огромно и съвършено произведение на изкуството“⁵. Но изкуството се разбира като система от утилитарни знания в много широк смисъл – това е всяка дейност,

⁴ Greg. X.1, p. 471 (цит. по Бичков, В. „Византийская эстетика XIII–XIV веков“, *Культура Византии XIII – первая половина XV вв. К XVIII Международному конгрессу византинистов*, Москва 1991, 412–447).

⁵ Бичков, В. *Цит. съч.*, с. 414.

която е усвоена в резултат на волеви и целенасочени упражнения и допринася за развитието на обществото, доставяйки някакво благо. Едновременно, възприемайки античното мислене за устроението на света, хуманистите изпитват силно влияние и от идеите на християнския неоплатонизъм. В стремежа си да натрупат знания и да разширяват своя познавателен кръгзор, те преминават границите на християнската естетическа норма, която е свързана и с религиозния култ. „Многовековният опит на византийските естетически и светообразни представи категорично живее и в душата на средновековния езичник – пише Бичков. Християнските идеи и творенията на късния неоплатонизъм намират място в неговата онтологически-естетическа концепция за света. Принципът на огледално постъпателно отражение, идеята на системата от образи и подобия с все по-намаляваща степен на сходството заемат в тази концепция видно място“⁶. В своите философски и естетически търсения хуманистите следват античните философи и отграничават понятията красота и прекрасно. Прекрасното за всички хуманисти се отъждествява с мъдростта и философията. То обаче за разлика от природната красота е подчинено винаги в служба на човека, който го възприема и развива своя ум и стремеж към най-възвишените идеали. „Зрителят няма полза от неща, които не водят нито до стремеж към подражание, нито до отклик, пораждащ порив и готовност за уподобяване“ – пише Плутарх⁷. Стремежът да се премахнат противоречията на битийно равнище и да се постигне съвършена хармония с духовния му потенциал – при целия натрупан човешки опит и знания, е основна цел на хуманизма през визираната епоха. Този естетически модел става характерен за цялото хуманистично течение във Византия през XIII–XIV в. Най-ярък изразител на тези идеи е Никифор Влемид. Според него достигането до истината се осъществява чрез познавателната сила на душата, която се определя от чувственото възприятие, въображението, мнението, мисленето и ума⁸.

Разделяйки човешките възприятия на разумни и неразумни, Влемид смята, че висшата познавателна сила се явява ума, а низшата – чувственото възприятие. Естетическите идеали на византийците

⁶ *Пак там*, с. 415.

⁷ Плутарх. *Успоредни животописи*. Колекция Архетип, София 2008, с. 90.

⁸ Nicephori Blemidae, *Epitome Logica* (PG 142, 709–716).

от късната епоха поставят в центъра прекрасното, което се постига чрез чувственото възприятие на красотата и чрез познавателния ум. Въпреки това разделение у византийските мислители на хуманистичното направление остава недоизказана и незавършена представата за достигане до онова, което стои в основата на идеята за красотата като най-висша естетическа категория. Невъзможността да прекратят границите на категориалното мислене е причина да се въведе ограничението в античното определение за прекрасно. По този начин се отграничава прекрасното от възвишеното. Всеки един опит на хуманистичната естетическа мисъл да достигне до определение за трансцендентното, се заключава в отдръпване на крачка от него чрез въвеждане на друго понятие, което не изчерпва представата за възвишено и не може да бъде еквивалент на безкрайното и неизразимото. Това кара някои от мислителите от зрялата епоха на Палеолозите да се обърнат към идеите на раннохристиянските трактати, в които по пътя на достигане до истината чрез умственото съзерцание и духовно възвисяване се достига до отрицание на всяко ограничение, определящо която и да било материална форма. Поради отричането на всяка сетивно определяема визия, на първо място, в естетиката на мистическото духовно направление във Византия се възвръща категорията на символа, който служи не толкова за естетически заместител на прекрасните обекти, утвърдени от хуманистичната мисъл, а като междинно звено, свързващо обекта на съзерцание със самия негов приемник⁹. Веднага обаче трябва да се отбележи, че тази естетическа категория, която е свързана с духовната практика на съзерцание на видими обекти, препращащи към невидимото, не изключва и образното мислене в света на сетивното. То черпи своето вдъхновение от раннохристиянската патристична литература на автори като св. Атанасий Александрийски, св. Григорий Нисийски, св. Василий Велики, св. Ефрем Сирийски, които, опирайки се на изворите от Священото Писание, развиват и утвърждават учението за Въплътилия се в човешки образ Син Божи. Боговъплъщението е основен догматически и философски ключ към вникване в категорията на образа, която е тясно свързана с възприемането на нещата в тяхната същина и предполага едно непрекъснато и безкрайно вглъбяване в стремежа към позна-

⁹ Бычков, В. *Цит. съч.*, сс. 424–425.

ние на истинното. Така символът и образът биват припознати като два взаимодопълващи се елемента по пътя към богопознанието, като първият има косвена, а вторият – пряка семантична връзка с Божественото битие.

Епохата на висок духовен подем и разцвет на християнското изкуство (XIII–XIV в.), наричана още Палеологов ренесанс, се явява преходна и в развитието на философските идеи, свързани с исихастското учение. Съборите от 1341 г. и 1351 г. са решаващи за утвърждаването на богословието, което разграничава същността от енергиите, чрез които Бог действа в света. Най-авторитетният поддръжник на паламитството във Византия е самият император Йоан Кантакузин, който е на власт между 1347–1454 г. В продължение на почти половин век, дори и след своето оттегляне от престола, той оказва силна подкрепа на византийската литература и изкуство¹⁰. Тогава се зараждат и развиват исихастките спорове, възникнали в православните среди на византийското богословие. Тогава се възвръща и интересът към *Ареопагитските трактати*, в които основната тема е тази за мистическо преживяване и доближаване до Божията същност. В трактата „За Църковната йерархия“ на Псевдо-Дионисий Ареопагит се говори за посветените, т.е. йерарсите, които, пристъпвайки очистени към свещеноедействието, „...се просветляват с най-ясни богоявления защото надсветовните сияния пропускат най-пълно и ясно своите лъчи срещу великолепието на единовидни на тях огледала“¹¹. Според тълкуванията на св. Максим Изповедник „Огледала той нарича душите на светците като приемници на Божията светлина и доколкото са способни да се уподобят за по-добрия жребий“¹². Свеждането на умопостигаемото до неговата образна интерпретация, която непосредствено провокира отключване на зрително-асоциативното мислене, е само част от естествения процес, свързан със сетивата или ума, който се възприема не като крайно, а като възходящо стъпало в посока към мистичното Богопознание. Животът в Христа

¹⁰ Майендорф, Й. *Византийско богословие. Исторически насоки и догматически теми*, София 1996, сс. 134–136.

¹¹ Дионисий Ареопагит. *За Небесната йерархия. За Църковната йерархия*, София 2001, сс. 83–84.

¹² Schol. 148, 3–5 (Срв. СН 18, 3. Виж също бел. 186 у Христов, И. „Бележки към Дионисий Ареопагит“, *За Небесната йерархия*, с. 161.

предполага блаженство и духовно извисяване чрез аскетичния подвиг на религиозния живот. Това може да бъде осъществено само ако монахът игнорира света и се посвети на съзерцание чрез въздържание и *умна молитва* – постоянно имайки в себе си мисълта за Бога. Най-важните представители на исихасткото учение за епохата са солунският епископ Григорий Палама и Николай Кавасила. Те разбират, че чисто умозрителното философско съзерцание не е достатъчно за богообщението и богоуподобяването на човека. „*Дискурсивното познание на Бога и биващото* – пише Георги Каприев, *очевидно не се числи непосредствено към този начин на живот. Свети Григорий Палама* възмутено отхвърля тезата, че човек може да стане способен на причастност към съвършенството и благодтта чрез постигането на истинни възгледи за биващото, което пък да се осъществява по силата на различаванията, силогизмите и анализите; че стремящият се към съвършенството и благодтта задължително трябва да изучава съответните методи с помощта на външните науки и да ги прилага по съвършен начин. Обратно на това, свети Григорий нарича „истинен възглед“ не знанието, добивано посредством думи и силогизми, а знанието, проявявано чрез дела и живот¹³“. Деятелното творческо съзерцание е процес, в който човек, напълно освободен от всякакви сетивни и умствени аналогии, чрез благодатното действие на Божиите енергии е способен да познае Божествената светлина, да достигне до състояние на $\theta\epsilon\acute{\alpha}$ ($\theta\epsilon\omicron\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha$) – провиждане в Бога, което го преобразява. Към духовен подвиг и съзерцание според исихастите са призвани не само монашествашите, но и обикновените светски хора. „В църковния култ, който обединява всички съкровени тайнства на Църквата – пише Йоан Майендорф, образно-символните възприятия на всеки приобщен в събранието християнин се активират по такъв начин, че чувствените възприятия провокират умозрителните представи, отвеждащи към духовното преживяване. В този динамичен процес на телесно, душевно и умствено очистване и просветление, образът сам по себе си, и образът като символ в литургичните действия, песнопенията и художествената украса са били определящи за усещането на присъствието на Бога близо до вярващите“¹⁴. Развивай-

¹³ Каприев, Г. „Божественото законодателство и нормата на познанието според св. Григорий Палама“, *Теологикон* 1 (2012), с. 92.

¹⁴ Майендорф, Й. *Цит. съч.*, сс. 134–136.

ки своите духовни сетива, човек е способен да изпита неопишуема радост и наслада, дарувана му от Бога. Само чрез Него и в Него може да бъде отстранена всяка скръб и сетивно-чувственото ограничение както и рационалното усилие да бъдат заменени от радостното насищане с Божествената нетварна благодат.

Идеите за Трансцендентната Божия същност и нейните еманации в света на тварното залягат в основата на учението на защитника на исихастката мистика – епископът на Солун Григорий Палама. Дебатите около Божията същност и нетварните енергии се разгръщат в първата половина на XIV в. около спора между Източната църква и латиняните относно догматическите въпроси, свързани с изхождането на Светия Дух като трета ипостас на Света Троица. В стремежа си да противостои на Варлаам Калабрийски за това доколко Божията същност е познаваема и по какъв начин Бог се открива в света на тварното, св. Григорий Палама изгражда своето стройно учение за светлината като израз на нетварните Божествени енергии. Дискурсът за енергиите според Иван Христов „органично се вписва както в богословието, така и във високата култура на Византия, от която черпи своите изразни средства“¹⁵. Опонентът на исихастите Варлаам не може да признае познаваемостта на Бога, поради което той отхвърля и принципите на аподиктичния силогизъм. Според тях същината на всеки обект е някаква идея (εἶδος), която намира утвърдително обяснение в иманентния свят. Изхождайки от Аристотел, който смята, че чрез даване на определение на даден субект в предикатна форма се достига до неговата същност, Варлаам приема, че Бог е непознаваем за човешкия ум, тъй като за Него не могат да се дадат никакви определения. От това логически би следвало, че за Бога могат да бъдат изказвани каквито и да е определения и всички те да са верни.

Идеите за еманацията на Божествените енергии, които произтичат от Божествената същност към тварния свят и се явяват опосредяващо звено между тях, са чужди както на Варлаам, така и на Тома Аквински. Според него блаженството на човека се състои в разумното познание на Бога. Основен аргумент при него е отъждествяването на Бога с Неговия ум. Според Тома може да бъде поставено равенство между отношението на мисълта към разума, от една страна, и битие-

¹⁵ Христов, И. *Византийското богословие през XIV век*, София 2016, с. 14.

то на Бога към Неговата същност, от друга. Бог е съвършеното и всеобемащо битие. Той не може да допусне изтичане на енергии от Божият ум в света на тварното, защото това би накърнило неделимата същност на Бога и би довело до разделянето на възможност и действителност в Божията природа¹⁶. Както при Варлаам, така и при Тома Аквински няма разделение на Божествената същност от енергиите на Бог, които се излъчват като Божествени еманации в света на тварното.

Изхождайки от Аристотел, св. Григорий Палама използва логически аргументи за да убеди своя противник Варлаам, че Бог е познаваем, но не като свръхсъщностен ум. „Когато в полемиката си с Варлаам – пише Иван Христов – св. Григорий Палама признава аподиктичния богословски силогизъм, това не означава, че приема гледната точка на Тома. Той предлага едно различно учение за доказателството, със свои собствени онтологически основания.“¹⁷ Св. Григорий привежда като аргумент Аристотеловото учение за битието като същност и съпътстващо, за да докаже, че за Бога трябва да се мисли по определен начин. Той изхожда от понятието οὐσία (същност) като еквивалент на τὸ ὄν. В езическото разбиране за *същността*, тя е *субстанцията*, от която е изградено битието. В богословското разбиране *същността* съдържа в себе си *същината*. В отговора на Сократовия въпрос: *τί ἐστί* – *τὸ τί ἐστί* се съдържа отговорът за Божията непознаваема същност. Същността е *онова, което е*, онова, за което се говори чрез същината. Същината е в обекта, същността е в ума. Същността е целокупен образ в природата, който в нашия ум се артикулира на родове и видове. Аристотел въвежда понятието *определение*, защото чрез него се изразява същината на битието¹⁸. Чрез въвеждането на понятието *собственоприсъщо* обаче той успява да изрази двата аспекта на същността – като съществуваща извънвремево, в дорефлексивна форма, и второ – като същина на битието, получила експликация в логическа форма. „Ако... нещо... би могло да се нарече *собственоприсъщо*, то няма да е такова изобщо, а само в определен момент, или по отношение на нещо друго.“¹⁹ Това разсъждение кара Аристотел да създаде

¹⁶ Вж. Христов, И. *Цит. съч.*, с. 198.

¹⁷ *Пак там*, с. 62.

¹⁸ Христов, И. „Коментар на „Топика“, Аристотел. *Съчинения в шест тома, т. I. Органон*, ч. II. София 2009, сс. 692–693.

¹⁹ Аристотел, *Цит. съч.*, с. 189 (Тор. А5 102a25).

втора дефиниция за същността τὸ τί ἦν εἶναι – онова, което винаги е бивало²⁰.

Докато в човешкия ум има разделение на субект и предикат, в природата на предметите смисълът е даден целокупно като единен смислов лик, като целокупно единство. Оттук понятията за *образ* и *символ* в богословието ще се свързват с разграничаването на същността и начина на нейното изразяване в иманентния свят. Епископът на Калабрия Варлаам смята, че символът е нещо различно от реалността, която той представя. Всяка светлина е символично творение и въображаема илюзия, която стои по-ниско от истината, откриваща се на интелекта. Когато визира Христовото Преображение, той прави разлика между сътворената слава от Господ, която Неговите ученици са имали възможността да видят, и несътворената слава на Божествената същност. Затова той казва, че светлината, излъчваща се от Христа на Тавор, е **само символ** на Божията слава. Виждайки тази светлина, апостолите според Варлаам са могли да си представят Бога посредством този символ на нематериелната интелигиблена реалност. Всеки път, когато Бог реши да се разкрие пред човека, той прибегва до тази сътворена (тварна) светлина, която изчезва след акта на Божественото откровение. Тя се появява и изчезва при Божественото Преображение, при Кръщението на Исус когато Светият Дух се спуска от небето, и винаги, когато Бог пожелае да бъде познаваем чрез сетивните човешки възприятия. Доказателство за създаденото естество на светлината е фактът, че интелектът осъзнава видението за Преображение само след като абстракцията от въображението е постигната²¹. Варлаам не може да си представи, че невеществената светлина, която е непроменяема и трансцендентна, може да бъде познаваема в света на сетивното.

Понятието *символ* за св. Григорий Палама има различно значение от това, което влага в него основният му опонент Варлаам. То може да бъде извлечено както от природата на символизирания обект, така и да има свършено друга природа. Естественият символ винаги придружава природата, която проявява, докато символът, получен от

²⁰ Вж. Христов, И., *Цит. съч.*, сс. 87-88.

²¹ Gregory Palamas, *The Triad, I, III, 31*, ed. Meyendorff; Цит. по Strezova, A. *Hesychasm and Art. The appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Cambera 2014, с. 44).

друго естество, съществува преди и след обекта, който символизира. И накрая, символът, който няма самостоятелно съществуване, се появява веднага, щом обектът се появи, и изчезва веднага, щом обектът изчезва²². От това следва, че ако Таворската светлина е символ, то тя или е реална или е призрачна и няма реално съществуване. Но преобразявайки се в този момент, чрез светлината, която излъчва, Господ показва на Своите ученици, че не е изявил качества, които преди не е имал, а е разкрил пред Петър, Йоан и Яков кой именно е Той. Тримата ученици виждат Христос в Неговата слава – като истинската Светлина на света (Йоан 1:9). Ако тази светлина беше само атрибут на Христос, а не Негово същинско проявление, тогава той би имал три природи – божествена, човешка и тази на светлината²³. Божествената светлина е съществувала предвечно. Тя е била и преди Христовото Преображение на Тавор и след него. Когато тримата апостоли виждат тази ослепителна Христова светлина, техните сетива претърпяват промяна. Моментът на Преображението показва, че за човешките очи Божествената светлина е трансцендентното условие, в което образът престава да съществува, а следователно престава да съществува и символът, който да препраща към Първообраза. Мистичният опит на апостолите по време на Преображението е този на *теосиса* – на извънумопостижимото единение с Бога.

Никифор Танас поставя акцент върху открояването на символа от реалната Божествена светлина, чрез която Христос действа, преобразявайки самите нас. Говорейки за исихастката молитва и за трансформацията на човешкото тяло, св. Григорий Палама използва богословието на апостол Павел (2 Кор. 4: 6–7). Бог ни прави съ-творци на битието, като ни осветява и същевременно ни дава възможност да Го познаем в Неговата слава. Но все пак Апостолът добавя, че ние приемаме Божествената светлина като земни съдове. Това означава, че ние не можем да изпълним определението за естеството на тази светлина с неговото реално съдържание, освен ако не прибегнем до нещо земно и веществено, което може да ни даде само представата за нея, но не и за нейната същност.

В противовес на твърденията на Варлаам, солунският епископ казва, че за Бога може да се говори и да се правят умозаклучения, за-

²² Strezova, A. *Цум. свч.*, с. 44.

²³ *Ibid.*, 45.

щото Божията същност е както непричастна, така и причастна. Представата за Бога като *същност* и *енергия* стои в основата на неговото учение. Божието битие съдържа в себе си и аспекта на причастност, който е обвързан със сътворените неща като начин на съществуване на Бога. „Християнският Бог... не може да остане затворен в Себе Си, Той се открива на човека като Личност, допускаща молитвено и литургично общуване... Това е „Съществуващият“ (Изх. 3:14), Който чрез Своите логоси излъчва чрез Себе Си причастност за крайните същества, а с това ги дарява и с възможността за тяхното битие“²⁴. Едновременно с това тази енергия остава в Бога като единна и неделима част от Него, но „безвремево и предвечно прощества от нея и непрекъснато съществува заедно с нея“²⁵. В учението на св. Григорий Палама за проществащите енергии се долавя влиянието от *Ареопагитските трактати*, в които е изразено катафатичното и апофатично мислене, отнесено към Единното. Така както идеите проществат от Божията същност в света на тварното чрез нетварните енергии, като придобиват своята иманентна логосна форма, артикулирани в човешкия ум, те се стремят към единение с Бога чрез обръщане по пътя на отрицанието на сетивно познаваемото и умствено съзерцаемостта битие. Тези два процеса – на проществане (πρόοδος), т.е. изявяване на Божията същност, и обръщането (ἐπιστροφή) на възходящия към Единното ум чрез „истинни отрицания“²⁶ са взаимосвързани. Св. Григорий отнася съответно към катафатичното богопознание (θεολογία) и виждането на Бога в богосъзерцание (θεοπτία). Пътят към боговидението преминава през отричането от всичко сетивно и умствено познаваемо, като образът бива заменян със символ, за да осигури пълното абстрахиране на съзнанието от всичко, което може да отклони човешкия дух в стремежа му да се доближи до богоподобие. „Бог надхвърля човешките сетива – пише Танас, и знанието за Бога вече е опит. Монасите са знаели това. Те са виждали ипостасната светлина в духовната реалност, не като алегория. По време на исихастките спорове св. Григорий Палама защитава действителната среща с Бога на онези монаси, които съобщават, че виждат светлина във върховия момент от тяхната усилена молитва“. Когато Христовите

²⁴ Христов, И. *Византийското богословие*, с. 63.

²⁵ *Томос на Константинополския събор от 1351 г.*, IV. 2, вж. Христов, И. *Цит. съч.*, с. 265.

²⁶ Дионисий Ареопагит. *За Небесната йерархия*, с. 26.

ученици се опитват да предадат този свой опит, те прибегват до символични думи и изображения. Именно поради акцента на вътрешното духовно зрение се обръща и голямо внимание на интериора на християнския храм. Живописът в него е част от мистичното литургично общение с Бога, Негово иманентно проявление.

Времето на разцвет на византийската живопис през XIV в. е естествен и закономерен резултат от догматическите спорове по време на иконоборството VII–IX в. Те се оказват катализатор за избистряне на основния христологичен въпрос за Богочовека и Неговия образ. Въпреки че при Палеолозите Византийската империя е малка и слаба държава, нейното изкуство се разпростира отвъд границите на империята чрез влиянието на Константинопол и Солун в съседните християнски държави. Иконографията в църквите от тази епоха започва значително да се усложнява. Главният акцент се поставя на изявяването на мистическата същност на богослужебното действие. Особена популярност придобиват символично-алегоричните сюжети²⁷.

За Солунския епископ Григорий Палама и продължителите на неговото учение – Николай Кавасила, Калист Ангеликуд, Филотей Коккин, мистичното общение не е привилегия само на избраници, които са посветени на аскетичен живот, но също и на обикновените вярващи чрез литургичното евхаристийно общение с Христа. Без да пренебрегват красотата в тварния свят, исихастките подвижници отделят внимание най-вече на духовния опит, за да изпитат наслаждение от вътрешната, зрима с духовните очи красота на божествените прояви. Св. Григорий Синаит, чийто духовен приемник е св. Григорий Палама, говори за чувствено и мислено наслаждение, което той отнася към два вида рай – този в Едем и рая на благодатта. Едемският рай е онтологичен топос на чувствения свят, намиращ се на границата между тленното и нетленното. Раят на благодатта е изцяло в духовната сфера²⁸. Изобразяването на рая във византийското изкуство придобива особено значение в контекста на образно-символните търсения. То се свързва с два основни изобразителни похвати. От една страна, това е използването на растителни и декоративни орнаменти, което се наблюдава още в раннохристиянската живопис (например в гробница-

²⁷ Лазарев, В. *Цит. съч.*, с.157.

²⁸ *Византийские церковные мистики 14-го века (Препод. Григорий Палама, Николай Кавасила и препод. Григорий Синаит)*, исслед. еп. Алексия, Казань 1906, с. 45.

та на Хипогеу в Томис, IV–V в. сл. Хр.)²⁹, и продължава в богато декорираните базилики в Чефало, Палермо, Монреале и Равена. Те могат да изграждат самостоятелни карета с вписани геометрични символи или да придружават дидактичните или символични композиции в църквите. В описанието на мозайката на Възнесение в солунската църква „Света София“ (IX в.) Кондаков обръща специално внимание на декоративните елементи на равнището на нозете на апостолите. Те образуват своеобразен небесен пояс от стилизирани облаци, по които стъпват апостолските нозе³⁰. Пример на такъв декоративен елемент е и орнаментираният кръг, изписан в свода на западната част на наоса в църквата „Свети Апостоли“ в Солун³¹. Богато декориран с растителни орнаменти, той е изобразен в зенита на арка, като свързващо звено между сцените Преображение и Вход в Йерусалим. Кръгът е изграден от няколко цветни дъги и наподобява слънчев диск, в центъра на който е изобразена звезда с четири лъча, символизираща четирите посоки на света.

От друга страна – това е архитектурата. Както реалните обеми при съчетаването на архитектурните елементи на храма, така и архитектурата като елемент от художествената украса (независимо дали самостоятелно или като фон на сцените), се явява теургична среда, която обозначава устройството и сакралността на условното пространство. В нейната перспективна проекция светлината струи от архитектурните елементи, изграждащи едно вселенско църковно тяло. Така бива изграден образ на Христовата Църква, която ни напомня за рая и в която прошества Божията светлина. Според Ото Демус най-ясното разчленение, което може да се наблюдава в средно-византийската мозаечна декорация, е онова, което съответства на небесата. Това е раят (Светата земя). Могат да бъдат ясно разграничени три зони: първо – куполите или зенита на сводовете, второ – пандантивите и по-ниските части на сводовете и трето – по-ниските и второстепенните сводове и стените. В повечето случаи тези зони са отделени една от друга чрез пластични елементи – цветни полоси от дялани ка-

²⁹ Lungu, V. *Гробницата в Хипогеу – гробищен комплекс в Томис с изключителна стойност*; на адрес: <http://ebridge.info/bg/statii/grobnicata-hipogeu-grobishten-kompleks-v-tomis-s-izkluchitelna-stojnost> (2.09.2014).

³⁰ Кондаков, Н. *Македония. Археологическое путешествие*, СПб. 1900, с. 100.

³¹ Вж. приложение 1.

мъни или декоративни мазилки³². Основното подреждане на тоновете следва делението на тези три зони. Най-светлата може да се открие в зенита на купола и най-високите части на сводовете, издържани в бяло и преобладаващо златно. Светлите цветове съответстват на идеята за нематериалната небесна красота, но те са необходими също така, за да открият моделираните форми на голяма височина, заобиколени от златото, което обезсилва цветовете. По-тъмните сенки се опитват да създадат по-скоро силуети, негативни острови в морето от злато. Следващата зона, тази на празничния цикъл, се обособява около по-голямото цветно колело. Тук цветовете разцъфтяват и тъмните тонове са изключени. Те все пак се вписват в третия регистър, този на светците, където тъмнокафявото, тъмnozеленото, тъмносиньото и виолетово създават основната скала, свързвайки се с тоновете на мраморните цокли. По този начин подреждането на цветовете спомага да се подчертае йерархичната структура на цялата декорация³³.

Онова, което Демус нарича обезсилване на цветовете поради светлинната повърхност, създадена от златния фон на змалтовата мозайка, съответства на същото обезсилване на думите и понятията в мистичния опит на съзерцанието, изведен и обобщен в трактатите на Псевдо-Дионисий Ареопагит. Като еманация на Божествената същност светлината е тази, която обезсилва всеки модус на стойностите, тъй като е отвъд всяка превъзхождаща степен. Всяка сетивна и мислима форма е разтворена в светлината на Божествената благодат. От друга страна, чрез златния фон същите тези форми, чиито цветни и светлосяньчни стойности са обезсилени, се открояват като силуети, като „негативни острови в морето от злато“. Светлинната среда е единственият начин за открояване на формите, за утвърждаването на тяхното съществуване, а следователно и на съществуването на образа, обусловено от самата светлина. Това е естествената предпоставка за развитието на особеното чувство за стилизация и обобщеност на формите, култивирано в християнската изобразителна традиция през целия път на нейното развитие. Художниците се стремят да изявят формата като изображение, породено и същевременно „обезсилено“ в контекста на есхатологичната реалност, изразена чрез Божествена-

³² Demus, O. *Byzantine mosaic decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, New York 1976, с. 16.

³³ *Ibid.*, p. 37.

та светлина. Те изчистват не само човешкия образ, но и всяка форма от условностите и илюзиите на сетивно познаваемото, за да намерят те своята истинна стойност чрез еманацията на Благодатта.

Отношението към античните паметници при изобразяването на архитектурата във византийското изкуство XIII–XIV в. може да се определи като използване на отделни форми и детайли от античната архитектура, при различна по своите принципи композиция на сцените³⁴. Влиянието на гръко-римските образци тук е безспорно, но също така то е и ограничено. Отхвърлен е преди всичко илюзионистичният принцип, основен за изображенията на архитектурни елементи от античността³⁵. Начинът на изобразяване на интериора като кутия в обърната перспектива, последователно въведен от Пиетро Кавалини в неговите мозайки от Санта Мария ин Трастевере в Рим през 1291 г. несъмнено е знаков за византийските живописци през Палеологовата епоха. Чрез изобразяването на архитектурни детайли те се стремят да пресъздадат иреалния свят³⁶.

В достигналите до нас мозайки от ротондата „Свети Георги“ в Солун (IV–V в.) се откриват прототипите на този изобразителен елемент от църковната украса. Отчитайки факта, че византийската култура възниква от недрата на античността, Кондаков отнася ротондата към най-старите образци на християнски сгради с култов характер, като я датира от втората половина на IV – началото на V в.³⁷ В описанието на интериора той отделя специално внимание на мозайките в подкуполния цилиндричен обем, чийто основен фокус е архитектурната декорация. Същевременно тя е развита като кръгова, непрекъсваема композиция в горната част на целия цилиндричен обем на ротондата, в чийто купол според думите на автора несъмнено е бил символът на Христос, обкръжен от ангели, частично запазени до днес. На златен фон, изграден от змалтови мозаечни късчета са изобразени отделни храмове с олтари във вид на кивории, които се повтарят

³⁴ Лихачева, В. „Изобразителное искусство Византии в эпоху Палеологов“. В: *Культура Византии XIII – первая половина XV вв. К XVIII Международному Конгрессу Византинистов*, Москва 1991, сс. 455–456.

³⁵ Лазарев, В. *Искусство Проторенесанса*, т. 1, Москва 1956, сс. 143–149.

³⁶ Velmans, T. „Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture de Paleologues“, *Chaier Archeologiques* 14 (1964), pp. 188–190.

³⁷ Кондаков, Н. *Цит. съч.*, с. 86.

осем пъти в кръга на ротондата. Строителните елементи, от които са изградени отделните църкви, са свързани помежду си чрез орнаментални стебла и акантови елементи, характерни за гръко-римското изкуство. Тази форма на архитектурно свързване на отделни обеми е стара и се среща в римските катакомби още през II в. под влияние на гръко-античната естетика. В тази среда са вписани фигури на молещи се светци. Те не стоят всред райски градини, както е в римските катакомби или в мозайките в Равена, а са изобразени до олтари, като служещи епископи. Всяко отделение е представено като вътрешна част на пищна християнска базилика и то в нейната главна част – олтара. Въпреки идейния и символичен характер на композицията, изобразените светци в отделните кивории са персонифицирани конкретно. „...Целият архитектурен ансамбъл ... може би възпроизвежда едно от най-разкошните здания на Константиновия век, ако не и самата Йерусалимска базилика“ – пише Кондаков³⁸. Несъмнено мозайките предават в пищен и детайлен вид образа на Христовата Църква, в която служат Христовите епископи, за което говори и апостол Павел (Сол. 2:14). В кръговото редуване на олтарите в мозайките от Ротондата в Солун светците са поставени в светлинна среда, в която самите те придобиват прозрачност и се оглеждат в срещуположните на тях, като в огледала. Цялостната композиционна схема на мозайките представя синергийното прошестване на Божествените енергии в литургичната среда на Църковната йерархия, в нейната образна и символична обусловеност. Този раннохристиянски пример на третиране на архитектурата като небесна среда на Христовата Църква ще бъде модел и за по-нататъшното развитие на изкуството, включително и през визирияния период.

Основните категории за изкуството през Палеологовата епоха както и за исихастките мислители са красотата и светлината. Според Бичков „От времената на Ареопагитските трактати най-пълната естетика и мистика на светлината намираме при свети Григорий Палама. При него, както и при Псевдо-Дионисий Ареопагит цялата духовна сфера буквално е пронизана от светлината.“³⁹ Чрез светлината бива преосмислена и изобразявана цялата преобразена природа на човека в мистичната му връзка с Бога. Това е онази нетварна

³⁸ Кондаков, Н. *Цит. съч.*, с. 82.

³⁹ Бичков, В. *Цит. съч.*, с. 426.

светлина, за която свети Григорий Палама казва, че е „възсияла от Господа при неговото божествено Преображение...“ Тя „не е нито твар, нито Божията същност, но е нетварна и природна благодат, осияние и енергия, която неделимо и вечно прощества от самата Божия същност...“⁴⁰. В паламитското учение целта на човечеството е да развива подобие на своя образ чрез заповедите на Христос и силата на Кръста. Създаден по образ и подобие на Бога, по силата на неговата свобода, човекът има способността да превъзмогне собствената си природа и да познава Бога като проявление на любовта. Наред с Христовото Преображение на Тавор особено внимание се отделя на онези моменти от Евангелския текст, в които се говори именно за тази невеществена светлина. Преминавайки през човека, тя го осветява и той бива преобразен, той възприема богоподобен образ, чрез който е възможно общуването му с Бога. Според евангелската традиция св. Григорий нарича Христос Светлина, а Неговата деятелност – просвещение. Тази светлина се излъчва и от светите апостоли Петър и Павел⁴¹, и от всички светци, които са постигнали обожение в Христа. Подобно на *Ареопагитските текстове*, солунският епископ също учи, че ангелите се явяват проводници на Божествената светлина. В изобразителното изкуство на Византия дрехите на светците и ангелите сияят. Светлината сякаш се излъчва радиално от техните същности, които постоянно се просветляват, изпълвайки се с все повече и повече светлина. Те ликуват радостно, намирайки се в близост до първичната Светлина и предавайки си мисли, вирайки се един в друг, славословят, възпявайки своя Създател.

Като знаков еквивалент, образ на Божията слава в християнското изкуство се обособяват нимбът и концентричните кръгове. В Юстиниановата епоха кръстът като основен символ на Христос е изобразяван в централния люнет на източните стени. Той е вписан в концентричните кръгове, от които излизат лъчи. По-късно, след приемането на 82 правило от Трулския събор (691 г.), този символ отстъпва място на Христос, седнал на земната сфера и благославящ

⁴⁰ Григорий Палама, „Глави срещу Варлаам и Акиндин“. В: Христов, И. *Цит. сбч.* (Прил. 4), Прев. от *Le synodicon de l'orthodoxie*, Paris 1967, pp. 81–89, 91–92.

⁴¹ Най-яркият пример, илюстриращ този възглед, откриваме още в раннохристиянската композиция в която двамата апостоли са изобразени в мозайката от южната стена на мавзолея на Гала Плацидия в Равена (V в.).

с дясната Си ръка. В лявата придържа Евангелие с надпис: „Мир вам. Аз Съм светлината на света“⁴². Един високохудожествен пример за такава иконография е мозайката от солунската църква „Св. Давид“, датираща от V в.⁴³ Кълбото, върху което е седнал като на трон младият Христос, представя образа на земния свят. То е представено като прозрачна сфера, сякаш осиявано от божествената светлина, излъчваща се отвътре, от самия обект, който по този начин става прозрачен като елемент на есхатологичното пространство. От четирите страни са символите на четиримата евангелисти, които сякаш пренасят света с благославящия Христос във времето отвъд вековете.

През иконоборческия период като символ на Христос обикновено се изобразява кръста, тъй като е било недопустимо изобразяването на Бога в Неговата човешка визия. След XI–XII в. във византийската храмова архитектура се налага кръстокуполната църква. В главния купол и барабана му се развива иконографията на Христос Пантократор. Той е нарисован допоясно в концентрични кръгове с нюанси на синьото и заобиколен от ангелските сили. В барабана на купола обикновено са изобразявани дванадесетте апостоли в цял ръст. Такава е и иконографията на солунските църкви „Свети Апостоли“ и „Панагия Халкеон“ – и двете датиращи от XIV в. В последната е запазен единствено Христос Пантократор в светлосиния кръг на купола. През XIV в. заедно с развитата иконография на Христос Пантократор се запазва и традицията на изобразяване на неголемите концентрични кръгове с вписан кръст, като наследство от иконоборческия период и още по-древната изобразителна традиция на раннохристиянските мозайки. Те могат да се видят и в солунските църкви „Св. Илия“ и „Богородица Ахеропита“ от същата епоха. В сцените Преображение, Слизане в ада и Възнесение се изобразява Христос в слава. Тези кръгове, обграждащи фигурата на Спасителя, могат да имат елипсовидна (бадемовидна) форма, поради което са наричани и мандорли. Проследявайки пътя на развитие на този символ, Р. Тодорова разглежда негови терминологични еквиваленти в зороастризма и в Светото Писание на Стария и Новия Завет. При използването на термина слава Божия акцентът в доновозаветното време е поставян върху прославянето на силата и мощта на Господ. В Новия завет това

⁴² Лазарев, В. *Цит. съч.*, с. 72.

⁴³ Вж. приложение 2.

понятие визира нетварната Божествена светлина, която се излъчва като еманация на Божията любов и осветява света на тварното. Визуалния израз на тази светлина Тодорова открива още в древното египетско изкуство, където са поставяни слънчеви дискове над главите на божествата, но също така нимбовете са характерни за целия античен свят и за Изтока, където е разпространен култът към слънцето. Според авторката навлизането на нимба и мандорлата в християнското изкуство още при най-ранната тяхна поява през IV в. сл.Хр. е нова художествена тенденция, която: „преосмисля, изпълва с ново съдържание и приема в употреба античния знак за изобразяване на единството между духовното и материалното...“⁴⁴ Можем да кажем, че чрез изобразяването на Христос и Божията майка в мандорли се разкрива връзката на тези два персонажа едновременно с историчното и есхатологично измерение. За Т. Митрович както ореолът, така и мандорлата са „светлинно-символна форма на изразяване“⁴⁵. Съвсем логично той отбелязва, че за разлика от ореола, който е атрибут, присъщ не само на Христос, но и на светците, мандорлата се изобразява единствено около тялото на Христос или Богородица в събития, имащи есхатологично значение, като например Преображение, Възнесение Христово, Слизане в ада, Успение. В тази връзка Митрович пише: „...мандорлата може да означава единствено ситуацията, в които (посредством светлината) се проявява силата и славата на Божествената Христова природа в историята. В този смисъл тя, подобно на ореола, представлява *par excellence* символно изразно средство, което по особен начин отличава ролята на Христос в целокупната богословска визия на църковното изкуство.“⁴⁶ За сръбския изследовател на византийската икона този „най-специален светлинен символ“ е ключ към есхатологичното богословско тълкуване на християнското изкуство и начин да бъде изразено и обяснено проявлението на Сврѣхсѣщностния Творец в еманацията Му, засягаща историческото измерение, в което Той влиза в досег с човека.

В солунските църкви „Св. Никола Орфанос“ и „Свети Апосто-

⁴⁴ Тодорова, Р. „Мандорлата в православната икона – светлина или пространство“, *Union of Scientifics, Stara Zagora International Scientific Conference, Juine, 5-6, 2008*, с. 3. На адрес: <https://www.academia.edu/3024139/> (25.06.2020).

⁴⁵ Митрович, Т. *Основи на църковната живопис*, София 2014, с. 55.

⁴⁶ *Пак там*, с. 56.

ли“, датиращи също от XIV в., иконографията на сцената Преображение Христово не е свързана с наративни условности, доколкото те присъстват дори и в сцени с подчертано трансцендентен характер. Без да пренебрегва онтологичния статус на човека, тази иконография цели да постави взаимоотношността му с Бога изцяло в есхатологичен план. Вниманието се фокусира върху градацията на светлинните кръгове в сиянието, обграждащо Христос, от една страна, и от друга – върху лъчите, които изразяват еманациите на светлината, достигаща до апостолите⁴⁷. Насложените две ромбовидни геометрични фигури зад фигурата на Спасителя в иконографията на Преображението в църквата „Свети Апостоли“ показват взаимодействието между трансцендентния и иманентния модус на битието, чието средоточие се явява Христос⁴⁸. Той, бидейки Светлината на света, е и същевременно Спасителят на човешкия род. Краищата на ромбовете вляво и вдясно от Христос също представят лъчи, които достигат до Неговите небесни събеседници – пророците Мойсей и Илия. Съкровеният междуличностен диалог с Бога се провежда на две равнища – в земен и в есхатологичен план. Човекът се среща лично със своя Създател. В този смисъл може да се смята, че до известна степен символът, призван да изрази Божественото присъствие, започва да действа като мощен инструмент на съзерцание и в крайна сметка се превръща в елемент на иконичността, в смисъл, че изразява едновременност в акта на преобразяването. От една страна, апостолите виждат Господ, преобразен в Неговата слава, от друга – преобразението се извършва и в самите тях – като върховен есхатологичен акт, предопределен за спасението на човечеството.

Според приемника на св. Григорий Палама – Николай Кавасила, хората, приели Кръщението, „ясно са познали доброто (τὸ καλόν) и са почувствали съвършенството, вкусвайки (изпитвайки) Божията красота. Кавасила разяснява, че познанието произтича не само от словесните науки, но и от някакъв личен вътрешен опит. Той се затруднява да даде определение на това „опитно“ познание, но е уверен, че то е много по-съвършено от словесното и е свързано с красотата. Затова той използва за неговото обозначение глагола γεύω (вкусвам, познавам), който има силна естетическа окраска. Първопричината според

⁴⁷ Вж. приложение 1.

⁴⁸ Вж. приложение 3.

Кавасила не може да бъде обяснена и няма адекватно словесно обозначение, затова по-пълно тя може да бъде позната по друг начин, който той определя като познание, получено при встъпване в пряк контакт с обекта. Вследствие от това самият негов вид (εἶδος) влиза в душата и възбужда желание, точно както и следите, оставени от съразмерната красота. При това обектът на познанието се явява не по-малко активен, отколкото субектът. За да може познатите Го да придобият по-дълбока представа за Неговата красота, Христос Сам им показва лъча на красотата и по неизречим начин устройва и формира душите на хората, т.е. отпечатва в тях някакъв вид, образ на Своята красота. Пред нас е особен вид на принципното, непонятното, формиращото и отпечатващото се в душата познание, в резултат на което красотата на обекта на познанието изразява неговата същност и сама се отпечатва в душата на субекта⁴⁹. Изображеният Христос като възплътеното Слово в нартекса на църквата „Никола Орфанос“ в Солун от епохата, в която се разпространяват паламитските идеи, кореспондира със схващанията за познанието, получено в резултат на духовен опит и благодатно Божие проникновение, което многократно превъзхожда всяко интелектуално усилие. В трансцендентното измерение Христос Емануил е седнал сякаш на трон, в сфера, от която лъчите на Божествените енергии прошестват към видимия свят. Централният лъч е продължен като светлинна еманация, в която Бог-Слово, Логосът се възплъщава на земята и отново е седнал на Своя престол. Той предава на апостолите благодатта и познанието за Бога, Който разкрива Сам Себе Си⁵⁰. В учението на Плотин се говори за степенята на човешкото познание, което се разкрива първо в света на човешката душа. Именно тя обема в себе си цялото многообразие и единство на вселената. Човекът е средоточие на света, но над човека стои неговият ум (νοῦς). Умът и битието са тъждествени по същия начин, както са тъждествени мисълта и нейният обект⁵¹. Обектът съществува, защото е мислим, мисълта съществува поради обекта, т.е. обектът представлява интелектуална същност. Тази антиномична двойка не изчерпва абсолютната тъждественост поради взаимността, която изключва сферата

⁴⁹ Бычков, В. *Цит. съч.*, с. 435. Също: PG 151, 552D..

⁵⁰ Вж. приложение 3.

⁵¹ Лоский, В. „Догматическое богословие“, *Богословские труды*, сб. 8. Посвященный Владимиру Лоскому, Москва, 1972, с. 130.

на „другостта“. Поради това, за да бъде познато в пълнота Единното, трябва да се прехвърли границата на ума. „Когато се преодоляват границите на мисълта и на мислимата реалност, се навлиза в сферата на не-интелектуалното и не-битийното. Тук отрицанието е с положителен знак, указващ трансцендентността. Тогава неминуемо настъпва мълчание: не трябва да се дава име на неизречимото, тъй като то не се противопоставя на нищо и не се ограничава от нищо.“⁵² Същността на Божествения Логос е непознаваема, както непознаваеми една за друга са човешките същности. Но те, бидейки форми, произлезли от Единното и същевременно съдържащи се в Него, са познаваеми, дефинируеми от Логоса като същностнопричастни Нему. „Философията достига своя предел и умъртвява самата себе си на прага на непознаваемото – пише Лоски. Единното може да бъде познавано само в екстатичното състояние ... във времето (където, м.б.) другото не съществува, а значи няма и познание.“⁵³ Теорията за Единното и божествените идеи, които се реализират в света, се заражда в античната философска мисъл в идеите на Прокъл и Платон. В тази рефлексия Космичният Ум, пораждащ идеите, е представлявал реалност извън причастността на Бога и поради това е бил както безличен, така и „веществен“, ограничаващ акта на сътворението и потенциално отслабващ в своята креативност. Това предопределя и схващането на видимия свят като сянка на реалността⁵⁴. Преосмисляйки античните възгледи, християнските философи и свети отци говорят за Бога като Творец, Който от нищото сътворява чрез мислите си образи и те се реализират чрез светлината и по Неговата воля. Именно поради това, че Божествената същност може да е единна и да се дели, може да се говори за съдържащи се в Бога различия. Затова Той излъчва Сам Себе Си, Той е навсякъде и е причина за всичко. В трактатите на Псевдо-Дионисий Ареопагит трансцендентния Бог-Творец е, от една страна, самодостатъчна битийност, от друга страна Той снизхожда към тварите като се умножава и се проявява чрез тях. „Светото Писание възпява Бога като Логос – пише Ареопагит, не само защото е дарител на разума, ума и мъдростта, но и защото единовидно предсдържа в Себе Си причините за всичко съществуващо и през всичко

⁵² Лоский, В. *Цит. съч.*, с. 131.

⁵³ *Пак там.*

⁵⁴ Майендорф, Й. *Византийско богословие*, с. 167.

преминава, прониквайки както казва Писанието (Прем. 7:24) открай докрай всичко⁵⁵. При това изразяване на определена сакрална идея или образ, тя получава своя комплексен идентитет чрез утвърждаване отгоре надолу, в низходяща посока. „Отгоре се спуска Словото и колкото повече низхожда, толкова по-пространно става“⁵⁶. Когато утвърждаваме, започваме от онова, което е най-близо до Бога, защото утвърждението се постига чрез най-сродното до утвърждаваното. При апофатичното възприемане на образа протича обратния процес на отнемане – нещо, което се наблюдава при съзercаването на концентричните кръгове с градираните в нюанси полоси. Съзнанието изхожда от сетивното и отнемайки отдолу нагоре подстоящите форми във възходяща линия всяка идея за форма се устремява към неопределимото и безформеното.

Характеристиките на църковното изкуство очертават границите на онази част от Преданието, в която неизречимото се сплита с изреченото и по този начин осигурява възможността за едно непосредствено провиждане на богословските тълкувания през призмата на изобразителните модели. В солунската църква „Свети Апостоли“ мозайките и стенописите са изпълнени между 1312–1315 г. и са едни от най-значимите примери на палеологовото изкуство.⁵⁷ Наред с мозайката на Преображението, която вече беше спомената, от особен интерес е изображението на Божията ръка, държаща човешките души в пристроения по същото време нартекс от патриарх Нифонт I⁵⁸. Изображение на Божията десница, държаща венец, може да бъде видяно в мозайките на базиликата Сан Клементе в Рим, датирани от XII в. и илюстрираща текст от Псалтира: „Господи, дните ми са в твоята ръка.“ (Пс.30:16). През XIV–XV в. тази иконография получава интересно развитие, като предположението ни е, че то е свързано с идеите на св. Григорий Палама, развити в неговото учение за същността и енергията. В 81-а глава на неговия трактат, озаглавен „Сто и петдесет глави“, той обяснява принципите на неделиматата делимост и единенията в различията. Св. Григорий изхожда от учението

⁵⁵ Дионисий Ареопагит. *За Божествените имена*, София 1999, с. 107.

⁵⁶ Дионисий Ареопагит. „О Мистическом богословии, гл. 3“, Прохоров, Г. *Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования*, СПб. 2002, с. 753.

⁵⁷ Лазарев, В. *Цит. съч.*, с. 173.

⁵⁸ *Пак там*. (Вж. приложение 4).

на Псевдо-Дионисий Ареопагит за единението и различията, за да обясни чрез него различието между Божията същност и енергиите⁵⁹.

Псевдо-Дионисий има християнска представа за Бога като Един единствен Бог, Който е извор на всяка причинност. В трактата „За Божествените имена“ той говори за еманациите, които се излъчват от Божията същност. Поради икономийното действие на Бог, Той се проявява едновременно и като Сврѣхсѣщностна същност, която пребивава в Самата Себе Си в състояние на $\mu\omicron\nu\eta$, и като Единното ($\xi\nu\omega\varsigma$), което съдържа в себе си множествеността като парадигма на предсѣществуващи форми. Именно втората характеристика на Бога обуславя съществуването на еманациите, които се излъчват от Него. Те носят парадигмите на зараждащите се форми като логоси – образи на Божествените идеи, които ще се реализират в света на тварното. Понятието предсѣществуващо ($\upsilon\lambda\epsilon\rho\omicron\chi\iota\nu\omicron\varsigma$) се отнася за божествени-те енергии и описва особения начин на тяхното съществуване. Той не е свързан нито с присѣствие на формите, нито с тяхното отсѣствие в предиманентния модус на Божественото Единно и не изисква нито тяхното утвърждаване, нито тяхното отричане. „А образци (парадигми) – казва Ареопагит, ние наричаме единствено предсѣществуващите в Бога логоси, които създават същността на съществуващото и които богословието назовава предопределения и благи божествени воления – определящи и творчески, защото съобразно тези свои воления Сврѣхсѣщностният е предопределил и извел в битие всичко съществуващо.“⁶⁰

Св. Григорий Палама също говори за това, че в Божествения Ум има парадигми, по които Бог създава тварните същности. Те не са самосѣщи и не се появяват от никакви отделни от Бога причини. В 26-а и 28-а глава на „Триади“, Св. Григорий казва: „Ние и нашите отци не считаме нищо от това нито като самосѣщо, нито безпричинно, нито съ-причинно на Бога, поради което и говорим за божествените предопределения, предзнания и веления, които в Бога съществуват преди творенията...и по които в последствие творимото бива създавано... Нека говорим не за множеството на сврѣхсѣщностните

⁵⁹ Бирюков, Д. „Линии проблематики универсалий у Григория Паламы“, *Платоновские исследования*, вып. IV (2016/1), под ред. И. А. Протопоповой, О. В. Алиевой, А. В. Гараджи, А. Н. Романова, Москва–Санкт-Петербург 2016, 179–180.

⁶⁰ Дионисий Ареопагит, *За Божествените имена*, с. 97.

начални и творещи всичко възникващо същности, а за Единното, отхвърлящо всяко раздвоение, многообразие и сложност, произлизащо от неговата единавидна и свръхединна простота. Затова Го познаваме като всесилно и всесъдържащо, имащо в Самото Себе Си всичко и преди творението. Нали ако Слънцето, както говори великият Дионисий, единавидно е предварило в себе си причините на множественото, приобщаващо се към него, то колко по-лесно е да се допусне, че и Слънцето, и въобще всичко Първопричината в своето свръхсъщностно единение изначално е предустановила, както и парадигмите на всичко съществуващо.⁶¹

Св. Григорий Палама развива учението си за предсъществуващите форми на основата на Ареопагитските трактати. Втората теза е свързана с нетварните енергии в Бога, които съществуват предимно като творещи и боготворителни. Тези същностни характеристики на Единното и неговото прошестване като множественост в тварния свят биват предавани на принципа на единението – когато създанията се стремят към Първопричината, и на разделянето – когато божествените еманации се изливат от Бога към света, за да се появят отделните същности. Разглеждайки трактата на преп. Йоан Дамаскин, научаваме за неговата интерпретация на текста на Псевдо-Дионисий Ареопагит, в който се говори за предсъществуващите същности като предизображения, проекции в Божия план на творческия Му промисъл: „В Бога има така също и изображения и образци на онези неща, които имат от Него битие ... светият Дионисий, сведущ в Божествените дела и с Божия помощ като разглежда това, което се отнася за Бога ги нарича предопределения ... на свой ред изображенията се явяват видимите вещи, телесно изразяващи тези предмети, които са невидими и лишени от форма, за да може те, макар и неясно да бъдат постигаеми за ума. Защото и божественото Писание облича във форми Бога и Ангелите...“⁶² Оттук Дамаскин извежда връзката между образа и чувствената представа, която активира способността за съждения спрямо невидимото и необяснимото.

Изобразените в Божията десница човешки души са като образи парадигми в Божия промисъл. Те са представени като предсъществу-

⁶¹Greg. Pal. Tr. III 2.26, пер. В. Библихина с изм.“, Бирюков, Д. *Линии проблематики универсалий*, Tr. III 2.22, с. 180.

⁶² Пак там, с. 8 (Срв. Дионисий Ареопагит, ND, 5).

ваши подобия, всяко от които е отделна личност, защото е сътворена по образа на своя Създател. Във всяка една от тях е заложена потенциалната възможност за развитие и стремеж към Бога. „Аз – ти при приближаването към сферата на божественото се губи – пише Лоски. Библията утвърждава неприложната изначалност на Бога, Който е едновременно абсолютен и личен.“⁶³

Светлината е основната форма на божествената енергия, чрез която потенциалните същности се проявяват в света. В библейския текст на Йеремиа тази образна предпоставеност в лоното на Единното е изразена като отношение, като причастност на Сврѣхсъществуващия към Своето творение – човека в личностен модус: „преди да те образувам в утробата, Аз те познах, и преди да излезеш из утробата, осветих те...“ (Йер.1:5). Човекът е създаден по волята и образа на Бога чрез еманациите на божествената светлина, която прощества в света. Това засяга неговата същностна характеристика като личност, способна на богочовешко общуване и причастност към Създателя по силата на неговият благодатен промисъл. Като подобие той е призван да се усъвършенства в стремежа си към единение с Бога. Това че Бог съдържа в Себе Си отделни същности, не накърнява Неговото единство и непроменяемост. Идеите представляват Премъдростта на божественото действие, те са образи на мисълта – слово и в тях се конституират логосите на нещата. Чрез нетварните енергии тези логоси се пренасят в сътворения свят за да придобият своята завършена форма, която подлежи на усъвършенстване и причастност към Единното.

⁶³ Лоский, В. *Цит. съч.*, с. 132.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Прил. 1: Преображение. Мозайка от западната част на наоса на църквата „Свети Апостоли“, Солун, XIV в.



Прил. 2: Христос, седнал на небесната дъга, върху земния глобус. Мозайка от апсидата на църквата „Осиос Давид“, Солун, V в.



Прил. 3: „Христос – Въплътеният Логос“. Стенопис от нартекса на църквата „Св. Николай Орфанос“, Солун, XIV в.



Прил. 4: Божията десница, държаща душите. Стенопис от нартекса на църквата „Свети Апостоли“, Солун, XIV в.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел. Съчинения в шест тома. Т.І, Органон. Част II. С., 2009.
- Бирюков, Д. Линии проблематики универсалий у Григория Паламы. В: Платоновские исследования. Вып. IV (2016/1) / Под ред. И.А. Протопоповой, О.В. Алиевой, А.В. Гараджи, А.Н. Романова. М.–СПб.: ПФО; РГГУ; РХГА, 2016.
- Бычков, В. Византийская эстетика в XIII-XIV веков. В: „Культура Византии XIII – первая половина XV вв.“ К XVIII Международному Конгрессу Византинистов. „Наука“, Москва, 1991.
- Дионисий Ареопагит. За Божествените имена. С., Гал-ико, 1999.
- Дионисий Ареопагит. За Небесната йерархия. За Църковната йерархия. С., Лик, 2001.
- Майендорф.Й. Византийско богословие. Исторически насоки и догматически теми. С., „Гал-ико“ 1996.
- Каприев, Г. Божественото законодателство и нормата на познанието според св.Гигорий Палама. В: Теологикон. Годишник на Центъра по систематическо богословие при Великотърновския Университет, т.1, 2012.
- Кондаков, Н. Македония. Археологическое путешествие. Типогр., СПб, 1909.
- Лазарев, В. История византийской живописи. Москва, 1986.
- Лазарев, В. Искусство Проторенесанса. М., 1956.
- Лихачева, В. Изобразительное искусство Византии в эпоху Палеологов. В: „Культура Византии XIII – первая половина XV вв.“ К XVIII Международному Конгрессу Византинистов. „Наука“, Москва, 1991.
- Лоский, В. Догматическое богословие. Богословские труды. Сб.8, Посвященный Владимиру Лоскому, Изд. Московской Патриархии, Москва, 1972.
- Митрович, Т., Основи на църковната живопис, С., Омофор, 2014.
- Плутарх. Успоредни животописи. Колекция Архетип, С.2008.
- Прохоров, Г. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования. „Алетейя“, СПб, 2002.
- Тодорова, Р. Мандорлата в православната икона – светлина или пространство. Union of Scientifics, Stara Zagora International Scientific Conference, Juine, 5-6, 2008. <https://www.academia.edu/3024139/>.
- Христов, И. Византийското богословие през XIV век. С., 2016.
- Demus, O. Byzantine mosaic decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium, “Aristide d Caratzas”, 1976.
- Lungu, V. Гробницата в Хипогеу-гробнищен комплекс в Томис с изключителна стойност, <http://ebridge.info/bg/statii/grobnicata-hipogeu-grobishten>

kompleks-v-tomis-s-izkluchitelna-stojnost 2.09.2014.

- Strezova, A. Hesychasm and Art. The appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries. ANU, Canberra, 2014.
- Velmans, T. Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture de Paleologues, Chaier Archeologiques, 1964.