

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”
БОГОСЛОВСКИ ФАКУЛТЕТ



Катедра „Практическо богословие”

Татяна Димитрова ИВАНОВА

Докторант в професионално направление „Религия и Теология” – 2.4.
Теология – 05.01.17. Научна специалност „Християнско изкуство”

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на
образователната и научна степен
„доктор”

Тема:

**„СТРАШНИЯТ СЪД” В МОНУМЕНТАЛНАТА ЖИВОПИС НА
БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ – XVIII-XIX ВЕК
(ИКОНОГРАФИЯ И ХЕРМЕНЕВТИКА)**

Научен ръководител:

Доц. д-р Иван РАШКОВ Кръстанов

София, 2014 г.

Дисертационният труд съдържа общо 512 печатни стандартни страници. Представен е в предговор, увод, три основни глави, заключение, списъци със съкращения и използваната литература, приложение, съдържащо изображения, схеми и графики. В дисертационното съчинение е приложен научен апарат, състоящ се от 1370 бележки под линия.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Практическо богословие” в Богословски факултет от 25.06.2014 г. Съставът на научното жури е утвърден със заповед № РД-38-388/17.07.2014 г. в следния ред:

1. Доц. д-р Ивайло Найденов, Богословски факултет, СУ „Св. Климент Охридски” – рецензия;
2. Доц. д-р Иван Рашков, Богословски факултет, СУ „Св. Климент Охридски” – становище;
3. Проф. д-р Елена Генова, Институт за изследване на изкуствата при Българска академия на науките – рецензия;
4. Доц. д-р Бисерка Пенкова, Институт за изследване на изкуствата при Българска академия на науките, Национална художествена академия – становище;
5. Доц. д-р Емануел Мутафов, Институт за изследване на изкуствата при Българска академия на науките – становище.

Публичната защита на дисертационния труд се проведе на 17.11.2014 г. в Аулата на Богословски факултет при СУ „Св. Климент Охридски”.

СЪДЪРЖАНИЕ

1. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННОТО СЪЧИНЕНИЕ.....	4
1.1. Актуалност на темата и състояние на проучванията	4
1.2. Обект, предмет и обхват	10
1.3. Цел, задачи и очаквани резултати	11
1.4. Методологически аспекти.....	12
2. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ.....	15
2.1. Първа глава.....	15
2.2. Втора глава	17
2.3. Трета глава.....	20
3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	23
4. ПРИНОСИ.....	29
5. ПУБЛИКАЦИИ.....	31

Обширната проблематика, която поставя иконографията на Страшния съд през Българското възраждане, се превръща в благодатна почва за всякакъв вид изследвания, а още повече в подходяща тема на богословско-изкуствоведско дисертационно съчинение. В началото на докторантурата ми, по предложение на научния ми ръководител – доц. д-р Иван Рашков Кръстанов, приех предизвикателството на темата за „Страшния съд”. Трудно е да се пише за бъдещо събитие, за което се има частично познание. Още по-трудно е да се изготви научно съчинение за него, на фона на противоречивата литература за последните събития и живота след смъртта. Изследването на Страшния съд през Българското възраждане усложнява поставената задача, тъй като иконографията през този период обхваща многопластови културни и религиозни идеи, натрупани вследствие на петнадесет века развитие на композицията. Възрожденското „Второ Христово пришествие” се различава съществено от византийския и поствизантийския си предшественик по българските земи. Това явление се дължи на новите процеси през XVIII-XIX в.: духовното възраждане е съпътствано от икономическото подобряване на българите, което способства небивал разцвет в изкуството. Активното движение на българското заможено население и зографи зад граница, както и на монасите таксидиоти води до появя на множество от чуждестранни влияния в българската православна живопис. Възрожденският „Страшния съд” предлага широк спектър от важни проблеми: кои са изворите на тези влияния, откъде пристигат и каква религиозна система носят. Решаването на поставените проблеми е важно за идентифицирането на българската християнска „иконаграфска есхатология” през XVIII-XIX в. Всичко това ме мотивира да избира и разработя дисертационно съчинение на тема: „Страшният съд” в монументалната живопис на Българското възраждане (Иконография и херменевтика)”.

1. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННОТО СЪЧИНЕНИЕ

1.1. Актуалност на темата и състояние на проучванията

В цялата човешка история очакването на края на света и настъпването на новото начало е сред темите, които никога не губят популярност. През последните години, с настъпването на световната икономическа криза, умножаващите се

проблеми в Църквата и цялостния морално-етичен упадък на обществото, вярващите християни разчитат тези събития като белези за приближаващия Апокалипсис и последващото Второ Христово пришествие. Нарастването на апокалиптично-есхатологичните настроения засилва не по-малко интереса и на учените към иконографията, отразяваща тази действителност. Проследявайки историята на научните изследвания от самата им поява, става ясно, че иконографията на Страшния съд е сред най-актуалните проблеми / теми още от средата на XIX в.

Към настоящия момент отделни аспекти от проблематиката на иконографията на Страшния съд са разработени предимно в чуждоезичната литература. Такива изследвания са монографиите на: Фьодор Буслаев¹, Георг Вос², Николай Покровский³, Габриел Мийе⁴, Ан-Мари Коканяк⁵, Десанка Милошевич⁶, Беат Бренк⁷, Ив Крист⁸, Крег Харбисън⁹, Милтиадис Гаридис¹⁰, Дейвид Бевингтън¹¹, Ренато Полако¹², Владимир Цодикович¹³, Илеана Станкулеску¹⁴, Анджела Волан¹⁵, Марчело Ангебен¹⁶, Зайра Зуфети¹⁷, Джон Пол Химка¹⁸ и др. Принос към детайлното

¹ БУСЛАЕВ, Фьодор. Изображение Страшного суда. – В: Сб. „Исторические очерки русской народной словесности и искусства”. Т. 2. СПб, 1861, с. 133-154.

² VOSS, Georg. Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig, 1884.

³ ПОКРОВСКИЙ, Николай. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887.

⁴ MILLET, Gabriel. La Dalmatique du Vatican. Les Elus Images et Croyances, Paris, 1945.

⁵ COCAGNAC, Anne-Marie. Le Jugement Dernier dans l'art. Paris, 1955.

⁶ MILOŠEVIĆ, Desanka. Das Jüngste Gericht. Recklinghausen, 1963.

⁷ BRENNK, Beat. Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien, 1966. е предшествано от: IDEM. Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung. – Byzantinische Zeitschrift., 57(1), 1964.

⁸ CHRISTE, Yves. La Vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines e développement d'une image de la Seconde Parousie. Paris, 1973; IDEM. De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique (Actes di Collque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994, sous la direction d'Yves Christe). Civilisation Médiévale, Poitiers, 1996; IDEM. Il Giudizio Universale nell'Arte del Medioevo. Milano, 2000.

⁹ HARBISON, Craig. The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: a study of the relation between art and Reformation. New York – London, 1976.

¹⁰ GARIDIS, Miltiadis. Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du Xve à la fin du XIXe siècle. Iconographie – esthétique. Thessaloniki, 1985.

¹¹ BEVINGTON, David and others. Homo, memento finis: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama. Kalamazoo, Michigan, 1985.

¹² POLACCO, Renato. La cattedrale di Torcello. Il Giudizio Universale (Torcello Cathedral. The Universal Judgement). L'Altra Riva – Canova, 1986.

¹³ ЦОДИКОВИЧ, Владимир. Семантика иконографии Страшного суда в русском искусстве 15-16 веков. Ульяновск, 1995.

¹⁴ STANCULESCU, Ileana. Il Giudizio Universale nella pittura murale esterna del nord della Moldavia. Bucarest, 2001.

¹⁵ VOLAN, Angela. Last Judgment and Last emperors: Illustrating Apocalyptic History in Late – and post-byzantin art (Dissertation). Chicago, Illinois, 2005.

¹⁶ ANGHEBEN, Marcello. Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente. Milano, 2006.

¹⁷ ZUFFETTI, Zaira. Dies irae. Il Giudizio Universale da Giotto a Bosch. Milano. 2009.

¹⁸ HIMKA, John-Paul. The Last Judgment Iconography in the Carpathians. Toronto-Buffalo-London, 2009.

проучване на византийската и поствизантийска иконографии на Страшния съд е и брой на „Cahiers Balkaniques”, посветен на Второто Христово пришествие: „Contribution a l'étude du Jugement Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin” [Принос към изучаването на Последния съд във византийското и поствизантийско изкуство]¹⁹

Дотук изброените съчинения са най-важните монографии, в които се изгражда цялостна система от интердисциплинарни подходи, разглеждащи формирането на иконографията на Страшния съд, нейните извори, контекст, промени, семантични аспекти (вж. хронология на най-важните изследвания в табл. 1).

Табл. № 1

Година на изданието	ИЗДАНИЕ
1861	Буслаев, Фьодор. Изображение Страшного суда. – Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. СПб, 1861, с. 134-154.
1884	Voss, Georg. Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Leipzig, 1884.
1887	Покровский, Николай. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887.
1945	Millet, Gabriel. La Dalmatique du Vatican. Les Elus Images et Croyances, Paris, 1945.
1955	Cocagnac, Anne-Marie. Le Jugement Dernier dans l'art. Paris, 1955.
1963	Milošević, Desanka. Das Jüngste Gericht. Recklinghausen, 1963.
1964	Brenk, Beat. Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung. – Byzantinische Zeitschrift, vol. 57(1), 1964.
1966	Brenk, Beat. Tradition und Neuerung in der chrislichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien, 1966.
1973	Christe, Yves. La Vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines e développement d'une image de la Seconde Parousie (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 10, publiée sous la direction d'André Grabar et di Jean Hubert), Paris, 1973.

¹⁹ Contribution a l'étude du Jugement Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin (Sous la direction de Tania Velmans). Cahiers Balkaniques, №6 (Histoire de l'art), Paris, 1984.

1973	Vezin, Gilberte. L'Apocalypse et la fin des temps. Etude des influences égyptiennes et asiatique sur les religions et les arts. Paris, 1973.
1976	Harbison, Craig. The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: a study of the relation between art and Reformation. New York – London, 1976.
1984	Contribution a l'étude du Jugement Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin (Sous la direction de Tania Velmans). Cahiers Balkaniques, №6 (Histoire de l'art), Paris, 1984.
1985	Bevington, David and others. Homo, memento finis: The Iconography of Just Judgment in Medieval Art and Drama. Kalamazoo, Michigan, 1985.
1985	Garidis, Miltiadis. Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du Xve à la fin du XIXe siècle. Iconographie – esthétique. Thessaloniki, 1985.
1986	Polacco, Renato. La cattedrale di Torcello. Il Giudizio Universale (Torcello Cathedral. The Universal Judgement). L'Altra Riva – Canova, 1986.
1995	Цодикович, Владимир. Семантика иконографии Страшного суда в русском искусстве 15-16 веков. Ульяновск, 1995.
1996	De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique (Actes de Collque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994, sous la direction d'Yves Christe). Civilisation Médiévale, Poitiers, 1996.
2000	Bratu, Anca. Fin des temps du purgatoire dans quelques jugements dernier de la fin du Moyen Âge. – In: Fin du temps et temps dans l'univers médiéval, 1993, pp. 67-92.
2000	Christe, Yves. Il Giudizio Universale nell'Arte del Medioevo. Milano, 2000
2001	Stanculescu, Ileana. Il Giudizio Universale nella pittura murale esterna del nord della Moldavia. Bucarest, 2001.
2005	Volan, Angela. Last Judgment and Last emperors: Illustrating Apocalyptic History in Late – and post-byzantin art (Dissertation). Chicago, Illinois, 2005.
2006	Angheben, Marcello. Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente. Milano, 2006.
2009	Himka, John-Paul. The Last Judgment Iconography in the Carpathians.

	Toronto-Buffalo-London, 2009.
2009	Zuffetti, Zaira. <i>Dies irae. Il Giudizio Universale da Giotto a Bosch</i> . Milano. 2009.

Към монографиите се присъединява огромно количество статии и студии, посветени на отделни паметници или проблеми на темата²⁰.

Макар и в световен мащаб темата да е обект на интерес и непрекъснато проучване от XIX в. насам, в България все още липсва цялостно изследване, което да намери мястото на българските стенописи в разглежданите процеси. До този момент принос към научното разработване на иконографията на Страшния съд имат основно двама автори: Асен Василиев и Бисерка Пенкова. В „Социални и патриотични теми в старото българско изкуство“²¹ Асен Василиев прави обзор на паметници с композицията на Страшния съд в България от XI в. до края на XIX в. В серия от статии: „Тия мои най-малки братя“ в поствизантийската иконография на Страшния съд и в контекста на балканската народна култура” (1993)²², „Един атонски иконографски мотив в балканското изкуство от поствизантийския период” (1995)²³,

²⁰ BRATU, Anca. Fin des temps du purgatoire dans quelques jugements dernier de la fin du Moyen Âge. – In: *Fin du temps et temps dans l'univers médiéval*, 1993, pp. 67-92; GARIDIS, Miltiadis. Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XIIe au XIVe siècle). – In: *Зборник за ликовне уметности*, № 18 (Нови Сад), 1982, pp. 1-18; GOLDFRANK, David. Who Put the snake on the Icon and Tollbooths on the snake? – A Problem of Last Judgement Iconography. – *Harvard Ukrainian Studies*, 19, 1995, pp. 180-199; GRABAR, André. La représentation des „peuples” dans les images du Jugement Dernier en Europe orientale. *Byzantion L/ I*, Bruxelles, 1980, pp. 186-197; IDEM. L'empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936. MIJOVIĆ, Pavle. Personification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopočani. *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopočani*, 1965, Belgrade, 1967, pp. 239-248; MOURIKI, Doula. An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvras in Attica. – *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, vol. IV, 8, 1975-1976, pp. 145-171; MOLINÉ, Anne – Sophie. Corps ressuscitants et corps ressuscités. Les Images de la Résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du Xve au début du XVIIe siècle. Paris, 2007; BEREZHNYAYA, Lilya. Sub specie mortis: Ruthenian and Russian Last Judgement icons compared. – *European review of history-revue européenne d'histoire*, vol. 11, 1, 2004, pp. 5-32; LIONNET, Marie. La reception des formes iconographiques dans le regions frontieres: Vierge de misericorde et Jugement dernier dans les peintures murales du royaume de Hongrie au XIVe et XVe siecles. – *Acta Historiae Artium*, Budapest, 2005, pp. 25-49; СИМИЋ-ЛАЗАР, Драгинја. Иконографја Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тугину. – В: *Саопштења XVII, Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије*, Београд, 1985, с. 167-179; SIMIĆ-LAZAR, Draganja. La signification de la représentation des pauvres dans les Jugements derniers post-byzantin. – In: *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, № 23 (Нови Сад), 1987, pp. 175-182; YOTOPOULOU-SISSILIANOU, Elly. La représentation du „Jugement Dernier” dans l'art médiéval de l'Orient et de l'Occident. – In: *Actes du cinquième congrès international d'esthétique (publiés sous la surveillance de Jan Aler)*. Paris, 1968, pp. 737-740.

²¹ ВАСИЛИЕВ, Асен. Социални и патриотични теми в старото българско изкуство. С., 1973, с. 14-59.

²² ПЕНКОВА, Бисерка. „Тия мои най-малки братя” в поствизантийската иконография на Страшния съд и в контекста на балканската народна култура. – ПИ, бр. 4, 1993, с. 21-27

²³ ПЕНКОВА, Бисерка. Един атонски иконографски мотив в балканското изкуство от поствизантийския период. – В: *Светогорска обител Зограф*. Т. 1. С., 1995, с. 119-129.

„Арбанашкият Страшен съд от XVII в. от Националния исторически музей в София” (2006)²⁴, „Към идейния контекст на Страшния съд в българските паметници от XVI-XVII век. Съпътстващи теми” (2010)²⁵ Бисерка Пенкова открива прототипа на поствизантийския модел на композицията, използван в България, разглежда развитието му в страната през XVI-XVII в., разяснява изворите и богословското значение на отделни негови елементи. Проблематиката на „митарствата на душата” като елемент в иконографията на Страшния съд, е засегнат от Елена Генова²⁶. На богословското значение на Страшния съд обръща специално внимание Иван Рашков²⁷.

Темата за Страшния съд в България вече е била обект на едно дисертационно съчинение. През 1997 г. Надежда Илиева, докторантка на проф. д-р Любен Прашков, защитава дисертация на тема: „Иконография на Страшния съд в църковната монументална живопис в България през XV-XVII в.”²⁸. За съжаление достъп до дисертацията не ми бе осигурен, в библиотеката на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий” (където е докторантка Надежда Илиева) копие от съчинението липсва, а в Народната библиотека „Св. св. Кирил и Методий” дисертацията се предоставя единствено със съгласие на автора, каквото така и не получих. С обща представа за работата по темата се сдобих от автореферата и публикациите към труда. Обект на научните разработки на Надежда Илиева е богословският смисъл и иконографията на Страшния съд в българските поствизантийски паметници. Засега са ми известни следните нейни статии: „Смисъл и съдържание на изображението на Страшния съд” (1994)²⁹; „Иконография на Страшния съд в с. Арбанаси (XV-XVII век):

²⁴ ПЕНКОВА, Бисерка. Арбанашкият Страшен съд от XVII век от Националния исторически музей в София. – В: „Любен Прашков – реставратор и изкуствовед”, С., 2006, с. 85-93.

²⁵ ПЕНКОВА, Бисерка. Към идейния контекст на Страшния съд в българските паметници от XVI-XVII век. Съпътстващи теми. – В: Сб. „От Честния пояс на Богородица до коланчето за рожба. Изследвания по изкуствознание и културна антропология в чест на проф. Елка Бакалова”, С., 2010, с. 47-59.

²⁶ ГЕНОВА, Елена. Цикълът „Митарствата на душата” в българската църковна живопис (текст и изображение). – Годишник на Софийски университет, Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев” [ГСУ-ЦСВП], Т. 96 (15), 2011, с. 441-460.

²⁷ РАШКОВ, Иван. Есхатологични мотиви от Книгата на св. пророк Даниил в иконографската композиция на Страшния съд. – В: Сб. „Религия, образование и общество за един мирен свят”, Кърджали, 2003, с. 211-224.

²⁸ ИЛИЕВА, Надежда. Иконография на Страшния съд в църковната монументална живопис в България през XV-XVII век. Автореферат на дисертация за получаване на образователно-научната степен „доктор”. С., 1997.

²⁹ ИЛИЕВА, Надежда. Смисъл и съдържание на иконографията на „Страшния съд”. – ДК, бр. 4, 1996, с. 15-26.

сотириологически и есхатологически проблеми” (1998)³⁰, „Развитие на иконографската формула на Страшния съд в църковната стенопис в България през XVII век” (?)³¹, „Иконографията на Страшния съд в църквите в с. Арбанаси в традициите на Търновската живописна школа и византийското изкуство” (1999)³²; „Аспекти на отражение на апокалиптичната книжнина и предание в иконографската формула на Страшния съд” (2002)³³.

Проследяването на историята на проучванията върху иконографията на Страшния съд в световен мащаб и в България насочва към необходимостта от изследване на проблематиката през Българското възраждане. Периодът на Българското възраждане е най-богат откъм паметници на християнско изкуство и най-противоречив. В страната ни навлиза множество от европейски иконографски модели, носители на една различна религиозност – католическа, протестантска или друга. Може да се предположи, че тези, не строго православни модели, се отразяват и в композицията на Страшния съд. Поради тази причина изследването на иконографските варианти на Страшния съд през XVIII-XIX в. се оказва изключително важно. Те носят нови за българската традиция есхатологични идеи и послания.

1.2. Обект, предмет и обхват

Обект на изследването са стенописите на Страшния съд през Българското възраждане. Предмет на изследването е иконографията и богословското им значение. Поради обема на работата, не се засяга художествено-естетическия аспект на композициите, тъй като това може да бъде предмет на отделно съчинение. Дисертацията е концентрирана върху епохата на Българското възраждане като хронологическият ѝ обхват не е поставен според исторически установената рамка на Българското възраждане въобще, а спрямо характеристиките на паметниците, които

³⁰ ИЛИЕВА, Надежда. Иконография на Страшния съд в църквите в с. Арбанаси (XV-XVII век). Сотириологически и есхатологически проблеми. – Архив за поселищни проучвания, 1998, бр. 1-2, с. 90-96.

³¹ Тази статия бе посочена в автореферата към дисертацията, но не успях да я намеря публикувана.

³² ЙОРДАНОВА, Надежда. Иконографията на Страшния съд в църквите в с. Арбанаси в традициите на Търновската живописна школа и византийското изкуство. – В: „Търновска книжовна школа (Българската литература и изкуството от търновския период в историята на православния свят)”, Т. 6, Велико Търново, 1999, с. 621-631.

³³ ЙОРДАНОВА, Надежда. Аспекти на отражение на апокалиптичната книжнина и предание в иконографската формула на Страшния съд. – В: „Търновска книжовна школа”, Т. 7, Велико Търново, 2002, с. 635-644.

представят иконографията на Второто пришествие. Долната граница на обхвата на дисертацията – края на XVIII в. се поставя от първата иконография на Страшния съд, различаваща се от поствизантийските модели – „Страшният съд” в постницата на Рилския м-р „Св. ев. Лука” (1799 г.). Горната граница на Възраждането, която обикновено се фиксира от освобождението на България от османска власт – 1878 г., също не е приложима към настоящото изследване. През последните две десетилетия на XIX в. възрожденските варианти на Страшния съд все още се изобразяват от представители на художествените школи, а голяма част от областите, където са изобразени, са все още под Османско робство³⁴. Следователно, говорейки за иконография на Страшния съд през Българското възраждане, хронологическият обхват на темата е от края на XVIII в. до края на XIX в.

Поради огромното количество от образци, териториалният обхват на дисертационното съчинение е концентриран върху паметниците на изкуството, намиращи се на територията на днешна България. В случаите, в които е необходимо да се проследят определени процеси, зависимости и тенденции, са използвани примери от други църкви на Балканите, в Русия, Украйна и др.

1.3. Цел, задачи и очаквани резултати

Основната цел на дисертационното съчинение е комплексното изследване на иконографските и богословски проблеми, които композицията на Страшния съд поставя през Българското възраждане. Тази цел ще бъде постигната чрез отделни задачи в трите глави:

ПЪРВА ГЛАВА

1. Представяне на общите есхатологични възгледи на православната църква и отражението им в иконографията на Страшния съд през вековете;

ВТОРА ГЛАВА

1. Посочване на появата, видовете и развитието на композицията на Страшния съд през Българското възраждане;

2. Идентифициране на прототипа на възрожденската иконография на Страшния съд чрез проследяване на описанието ѝ в ерминиите, щампите и аналогични стенописи, от които се ползват българските възрожденски зографи;

³⁴ Вж. територията на България според Берлинския договор (1, юли 1878 г.) у ГЕНЧЕВ, Николай. Цит. съч., с. 448.

3. Класифициране и изготвяне на иконографски описания на отделните варианти на Страшния съд в творчеството на отделните живописни школи на Българското възраждане;

4. Създаване на обширен корпус от възрожденски паметници на Страшния съд от художествените школи;

5. Проследяване на отделни явления, влияния и приемственост в иконографията на Страшния съд в художествените школи;

ТРЕТА ГЛАВА

1. Идентифициране на богословските извори, които са залегнали в оформянето на иконографията на Страшния съд в различните периоди от развитието ѝ;

2. Тълкуване на цялостната богословска логика в структурата на композицията на Страшния съд;

3. Посочване на изворите на всеки един елемент поотделно и тълкуването му според православната есхатология и залегналите източници в изобразяването му;

Поставените задачи обуславят очакваните резултати:

1. Идентифициране на прототипа на отделните иконографски варианти на Страшния съд през Възраждането;

2. Установяване на различните влияния и извори (иконаграфски и богословски), използвани от възрожденските ни зографи;

3. Изграждане на цялостна „картина” за иконографските процеси на Страшния съд през Възраждането;

4. Откриване на богословския смисъл на отделните иконографски елементи и цялата композиция на Страшния съд;

5. Проследяване на произхода на новите богословски идеи, залегнали в иконографията на Страшния съд.

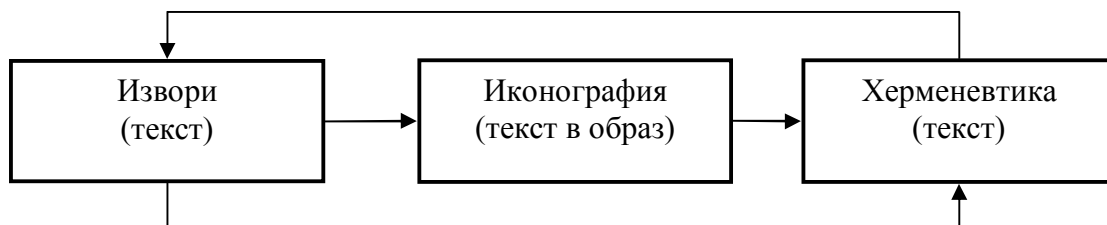
1.4. Методологически аспекти

Проблематиката, предложена от разглежданата тема, налага както неизбежната интердисциплинарност при проучването на всеки християнски паметник, така и изисква по-конкретно ограничаване в точно определен аспект на материята и методологията за реализиране на поставените цели и задачи. Двата

основни метода на изследването са прецизирани в заглавието на дисертационното съчинение: „Страшният съд в монументалната живопис на Българското възрождане – XVIII-XIX век (Иконография и херменевтика)”. Първият е **иконографският метод**³⁵, с който се описват вариантите на Страшния съд, дава им се ясна класификация, проследява се появата на точно определени елементи, свързани с контекста на периода на възникването или трансформацията на сюжета. Вторият основен метод е иконологичната интерпретация³⁶, която разкрива съдържанието (смисъла) на разглежданите образи. Иконологичната интерпретация е разработена с принципите и способите на **херменевтичният метод**³⁷, изследващ сложната система от образи на „Страшния съд”, чрез нейните извори: първични – Свещ. Писание и вторични – тълкувания на св. отци (богословска херменевтика), химнографски, агиографски, апокрифни текстове; третични – фактори на контекста – социални и църковни проблеми, лични предпочитания на зографа и поръчители.

Херменевтичният метод, при изследване на паметник на християнското изкуство, може да се онагледява чрез следните схеми:

Схема № 1



³⁵ От гр. εἰκόν – „изображение, образ” и γράφω – „пиша”. Иконографията е дисциплина, която описва и класифицира образи и данни, дава информация за това кога и къде са изобразявани дадени теми и с какви мотиви. По този начин се установяват дати, произход, автентичност, и се предоставя материал/основа за по-нататъшна интерпретация. Иконографският метод е дефиниран теоретично от Ервин Панофски. По този въпрос вж. ВЪРБАКОВ, Блавест. Духовните аспекти на християнското изкуство. С., 2010, с. 11; ПАНОФСКИ, Ервин. Смисъл и значение в изобразителното изкуство. С., 1986, с. 73-98; ПОПОВ, Чавдар. Основи на иконографията в изкуствоведческия анализ. – ПИ, бр. 3, 1983, с. 24-32; СЪЩИЯТ. Съвременен разврат на иконографските изследвания. – ПИ, бр. 2, 1984, с. 22-30. СЪЩИЯТ. Изкуствознание и постмодернизъм. Тезата за „края” на историята на изкуството: мнения и полемики. – ПИ, бр. 1, 2005, с. 15-24. За методологическите тенденции в изследването на византийското изкуство вж. БАКАЛОВА, Елка. Методологически ориентири в изкуството на православния изток. – В: „Старобългарско книжовно наследство”, С., 2002, с. 194-210.

³⁶ От гр. εἰκόν – „изображение, образ” и λόγος – „слово, учение”. Иконологията е дисциплина, която има за предмет разкриването и интерпретацията на отделните „символични” стойности на иконографията. По този въпрос вж. ВЪРБАКОВ, Блавест. Цит. съч., с. 11-12; ПАНОФСКИ, Ервин. Цит. съч., с. 77-98; СТЕФАНОВ, Пламен. Проблеми на иконологичната интерпретация в съвременното изкуствознание. – ДК, бр. 7, 2004, с. 18-26; УСПЕНСКИ, Борис. Съчинения. Семиотика на изкуството. Поетика на композицията. Семиотика на иконата. „Дясно” и „ляво” в иконописното изображение. Т. 1. С., 1992.

³⁷ За херменевтиката вж. повече у ШИВАРОВ, Николай. Херменевтика на Стария Завет. С., 2009.

Схема № 2



Към тези основни за изследването подходи са използвани:

- историко-генетичен метод;
- сравнителен историко-критичен метод;
- историко-интерпретативен метод;
- аналитичен метод;
- синтетичен метод;
- типологизация;
- периодизация;
- индуктивен и дедуктивен метод;
- хипотетичен метод;
- сравнителен анализ;
- биографичен;

Гръцките и славянските текстове в дисертационното съчинение са дадени в оригиналния им вид в стенописите, без да бъдат нормализирани спрямо граматичните и правописни норми. За предаването на старогръцките термини на

български език, използвани в изкуството за означаване на иконографски елементи (Етимасия, Психостасия и др.), е възприето Ройхлиновото произношение на класическия гръцки език. Имената на гръцките зографи, които не са известни под български превод в литературата и имената на чуждестранните изследователи от XX-XXI в. са фонетично предадени според четенето им на съответния език. Библейските имена и съкращенията им са изписани според правописа на съвременния български език.

Цитатите от Свещ. Писание на Стария и Новия Завет, както и съкращенията на книгите им, са дадени по синодалното издание на Библията от 1992 г. на Св. Синод на БПЦ. В началото на разработването на отделните иконографски елементи в Трета глава, текстовете от Свещ. Писание, залегнали в изобразяването им, са дадени в бележка под черта. Това се налага от важността им при херменевтичния анализ.

Използваният илюстративен материал в Приложението е авторски или предоставен директно от фондовете на музеите. Поради тази причина не са посочени издания, от които са взети изображенията. В малкото случаи на материали, използвани от монографии, те са посочени директно в текста на съчинението, а не в Приложение.

2. ОСНОВНО СЪДЪРЖАНИЕ

Дисертационното съчинение е структурирано в три глави: първа – увод към иконографските и богословски проблеми на темата; втора – изследване на иконографията на Страшния съд през Българското възраждане и трета – богословски анализ на систематизираните във втора глава композиции.

ПЪРВА ГЛАВА

В Първа глава „Подстъпи към темата” се въвеждат важни проблеми и въпроси, които служат за отправна точка на последващите иконографски и херменевтичен анализи. Разглеждат се основни аспекти на православната есхатология, които се очаква да бъдат открити в иконографията на Страшния съд. Логично продължение на увода в православното учение за края на дните и Второто Христово пришествие е историческият преглед на развитието на иконографията на Страшния съд. Проследяването на промяната на композицията от IV в. до Българското възраждане е своеобразен преход към проблематиката на

възрожденската иконография. По-специално внимание е обърнато и на легендата за покръстването на българите под влияние на иконографията на Страшния съд. „Страшният съд” е единствената композиция, на която се отнежда важна роля в историята на българския народ.

Обобщения към Първа глава

Православната есхатология се разкрива в Свещ. Писание на Стария и Новия Завет, светоотеческите тълкувания, Никео-Цариградския символ на вярата, литургическия живот на Църквата и агиографската литература. Посочените извори формулират ясно християнската представа за края на историческото време в следната последователност: идването на Антихриста, идването и убиването на пророците Енох и Илия от Антихриста, убиването на Антихриста, настъпването на Божия съд със завръщането на Иисус Христос, възкресението на мъртвите и преображение на настоящия свят, настъпване на Божието царство и съд. Освен общата есхатология, смъртта на всеки човек преди настъпването на Второто Христово пришествие, е индивидуалният край – т. нар. индивидуална есхатология. Според православното учение, след смъртта, душата се разделя от тялото и се явява на първи съд – нар. Частен. Спорен е въпросът как точно се извършва този съд – чрез собствената съвест на личността или чрез митарствата. След Частния съд душите се разпределят в непълно блаженство в Рая или в непълна мъка в Ада, до Всеобщия съд, след който ще бъдат отново съединени с тялото и ще настъпи окончателното им разпределение.

Православната есхатология намира пряк израз в иконографията на Второто Христово пришествие и се превръща в огледало на промените и допълненията ѝ през вековете. Това рефлектира както върху цялостната структура на композицията, така и върху прибавянето или отнемането на определени иконографски елементи. През първите векове християните трепетно очакват повторното завръщане на Христос и изобразяват Неговото пришествие и съда единствено чрез самия Христос. „Класическата регистрова композиция” от XI-XII в. представя вече една комплексна схема на православната представа за Божието домостроителство, общата и частната есхатология. В нея вече са противопоставени праведници и грешници, изобразени са местата на вечната радост и мъка. През XV в. византийският вариант се променя и развива, включвайки все по-голям брой извори. В западната традиция италианският Ренесансов хуманизъм внася както свободните интерпретации на художника, така и

новите католически идеи за чистилицето. Православната иконография на Страшния съд също се променя. Първият поствизантийски вариант за XV в., оформил се на територията на Русия и Западна Украйна, е „руско-русиянският”. Този вариант отразява една нова представа за есхатологията, вероятно резултат от православно-католическите спорове за чистилицето и състоянието на душата след смъртта. Сред най-важните нови елементи на руско-русиянския вариант е „проуниатското чистилице” – митарствата на душата. Вторият поствизантийски вариант – „критско-атонският” се създава през XVI в. в Атонските манастири, включва допълнителни напълно православни мотиви и се разпространява основно на Балканите и в Света Гора до края на XVIII в.

Функцията на „Страшния съд” да отразява промените в общата и частна есхатология е използвана в катехизическата дейност на Църквата. Предполага се, че особено подробните икони на Страшния съд в Русия и Украйна през XV в. са създадени именно с цел разясняване на Христовите истини на начинаещите във вярата. Според легендата за покръстване на българите под влияние на „Страшния съд”, на композицията се приписва именно тази катехизическа функция, а още повече – силно въздействие, което е способно да обърне езичници към християнската религия. Несъмнено, нито живописецът Методий е славянският първоучител св. Методий, нито самата иконография е изиграла такава важна роля в християнизацията на българите, но „Страшният съд” е удостоен със значението на първата българска християнска композиция – причина за покръстването на народа.

ВТОРА ГЛАВА

Втора глава: „Страшният съд’ в монументалната живопис на Българското възраждане. Първообрази – иконография – паметници” започва с културните механизми на Българското възраждане, които предпоставят появата и разпространението на нови иконографски варианти на композицията. С цел адекватното проследяване на пътищата, по които новите модели на Страшния съд пристигат в България, са разгледани описанията на композицията в основните иконографски извори на българските възрожденски зографи: ерминии и щампи. На базата на наблюдения върху новите модели, техния прототип, използване и разпространение, се дава класификация на възрожденската иконография на Страшния съд. Следващият етап е разглеждането на иконографията в творчеството

на живописните школи от Възраждането. Най-подробно е проследена приемствеността в изобразяването на Второто пришествие в Самоковска школа, тъй като отразява важни процеси за периода. Следват: Тревненска и Банска художествени школи, някои отделни зографи, творили в България, и общо представяне на темата в зографската фамилия Минови. Проследяването на развитието на композицията се разделя на две части: в школуваната живопис, която носи точно определени характеристики и в късната наивистична живопис, където се наблюдава упадък както в художествено-естетическите качества на образите, така и цялостната структура на Страшния съд се разпада, а отделните елементи често се представят хаотично, без разбиране. Втора глава не претендира за изчерпателност на всички възрожденски образци на Второто пришествие, а за маркиране на най-важните паметници, благодарение, на които могат да се направят общите изводи за композицията през периода.

Обобщения към Втора глава

Периодът на Възраждането бележи нов етап от развитието на композицията по българските земи. Благодарение на активното движение на иконографски материал: щампи, ерминии, илюстрирани печатни Библии, както и обучението на част от нашите зографи в Света Гора, в страната ни се появяват няколко нови иконографски варианта на Страшния съд. Те се различават съществено от характерната за България поствизантийска „критско-атонска” композиция. Новите иконографски схеми: „класическа възрожденска”, „руска” и „с допълнителни апокалиптични мотиви” навлизат основно чрез Русия и Атон и се възприемат и разпространяват от точно определени иконографски школи. Основоположникът на Самоковската школа – Христо Димитров създава „класическата възрожденска композиция”, която продължава да се използва от следващите поколения самоковски зографи с незначителни промени. Изяществото и богословската яснота на композицията, както и по-късните „фолклоризирани” варианти на Захари Зограф, превръщат „класическата възрожденска композиция” в модел на други художници, както от големите живописни школи, така и от провинциалните нешколувани гилдии.

В Тревненската живописна школа се възприемат два основни иконографски варианта: „руският” и „класическият възрожденски”. Макар и в повечето паметници да се предпочита руската иконография, в различните ѝ редакции, тревненските

художници прибягват и до „класическата възрожденска” композиция. Интересно е, че един и същи автор – Кръстю Захариев, например, в едни случаи прибягва да руската иконография (Раковишки манастир), а в други – до класическата (Мулдавски манастир).

В Банската живописна школа се наблюдава ясно разграничение в зографската подготовка на майсторите. Първият банскалия, който изобразява композицията на Страшния съд, е Димитър Молеров. Той изпълнява точно копие на „класическата възрожденска композиция” на Христо Димитров. Предпочитанието на зографа към тази схема говори за изключителната му богословска ерудиция и художествени умения, които авторът проявява в цялото си творчество. Други бански зографи – Михалко Голев и Димитър Сирлещов, които изписват композиции на Страшния съд през последните две десетилетия на XIX в., вече носят една напълно различна чувствителност към естетическия и богословски характер на иконографията. Те избират и изобразяват руския вариант на Страшния съд, възпроизвеждащ широко разпространените щампи от периода. В творчеството на тези зографи композицията на Второто Христово пришествие се помещава предимно в наоса, а не на цялата външна стена в нартиката, както при по-ранните автори.

Освен с творчеството на големите живописни школи, периодът на Българското възраждане е наситен с множество от „приходящи зографи”, т.е. майстори с чужд произход, от Гърция и Света Гора. Изключително интересен и важен пример е „Страшният съд” от църквата „Св. Никола” в с. Райово, Самоковско. Друг образец на майстор от дн. територия на Македония е църквата „Св. Петка” в с. Пенкьовци. И в двата случая зографите използват широко разпространените светогорски щампи на Страшния съд.

Паралелно на високошколуваната живопис на големите възрожденски школи, работят и други зографи, които често са самоуки и нямат таланта и богословските познания на известните майстори. В техните творби, определяни като „примитиви”, „наиви”, „упадъчно и провинциално изкуство”, се нарежда и Страшният съд. В началото на XIX в. монументалните примитивни варианти на Страшния съд са рядкост („Св. св. Константин и Елена”, с. Долно Луково), а към края на века те се превръщат в основна характеристика на композицията (зографската фамилия Минови и др.). Страшният съд променя мащаба си, губи своята цялост, структурата на отделните иконографски елементи се разпада и губи богословската си логика.

ТРЕТА ГЛАВА

В Трета глава: „Възрожденската иконография на Страшния съд. Богословска херменевтика” се осъществява херменевтичен анализ на елементите, съставляващи възрожденската иконография на Страшния съд. За целите на правилната богословска интерпретация се представят изворите от Свещ. Писание, светоотеческите текстове, химнографската, агиографската и апокрифната литература, които са залегнали в състава на общата схема на Страшния съд и единствено в светлината, на които може да се разкрие истинското ѝ значение. В главата се тълкува цялостната логика на конструиране на композицията и всеки един детайл в частност. Разработването на отделните елементи е структурирано съобразно вътрешната логика на иконографията в три подразделения на Трета глава: Божието домостроителство „по вертикала”, Иконографски елементи в „праведното дясно”, Иконографски елементи в „греховното ляво”.

БОЖИЕТО ДОМОСТРОИТЕЛСТВО „ПО ВЕРТИКАЛА”

Тук са разгледани иконографските компоненти, които символизират отделни моменти от Божия план за спасението на човека след грехопадението. Те са поместени по централната вертикала на композицията, започваща от Иисус Христос Праведен Съдия и завършваща с Психостасията. В тази част на дисертацията са засегнати и някои елементи с непостоянно място в общата схема на Страшния съд като: частния случай на Психостасията: „Змия с увита лента по тялото”; „Възкресението на мъртвите” и „Безплътните сили в композицията”.

В останалите два дяла се следва символиката на „дясно и ляво” в Свещ. Писание и по-конкретно в евангелския текст за окончателното разделяне на праведници от грешници от Мат. 25:33 – праведниците са поставени отдясно на Иисус Христос, а грешниците отляво.

В „ИКОНОГРАФСКИ ЕЛЕМЕНТИ В „ПРАВЕДНОТО ДЯСНО” се разглеждат всички елементи на възрожденските композиции на Страшния съд, които се намират „отдясно” на Иисус Христос, т.е. различните групи праведници и събития свързани с тях.

В „ИКОНОГРАФСКИ ЕЛЕМЕНТИ В „ГРЕХОВНОТО ЛЯВО” се съдържат всички елементи, намиращи се „отляво” на Иисус Христос, т.е. различните видове грешници, представени чрез отделни исторически личности, алегии и идеи за предстоящи събития.

За по-пълното изясняване на богословското съдържание на всеки един образ, където е необходимо, се споменават етапите на иконографското му развитие през вековете.

В края на всяка глава са поставени обобщения с резултатите от решаването на конкретните задачи в отделните проблемни ядра.

Към Трета глава е приложен екскурс „Иисус Христос – Премъдрост Божия”. Той съдържа хипотезата ми, че Иисус Христос от Страшния съд в църквата „Св. Троица” от Раковишкия манастир, чийто иконографски аналог не ми е известен нито в българското, нито в чуждестранното изкуство, е изобразен като „Христос – Премъдрост Божия” и е тълкуван в този смисъл. Поради липсата на достатъчни доказателства към хипотезата и непряката връзка с проблематиката на Второто Христово пришествие, темата е отделена като екскурс.

Обобщения към Трета глава

Иконографията на Страшния съд се оформя постепенно, като основните етапи от развитието ѝ са свързани с включването на нови извори. Във възрожденските варианти на Страшния съд композицията се явява наследник на петнадесет-вековна традиция на интегриране на текстове от: Свещ. Писание на Стария и Новия Завет, светоотеческата екзегетика, апокрифите, химнографията, агиографската литература, омилетичните и морализаторски сборници. Правилната богословска херменевтика може да бъде извършена единствено чрез идентифицирането на точните извори и контекста им, залегнали в иконографията през даден период от промяната ѝ.

Иконографията на Страшния съд е тясно обвързана с Неделя Месопустна, наречена „Неделя на Страшния съд”. Влиянието на празника върху композицията се изразява в промяна на терминологично ниво – от „Второ пришествие” на „Страшен съд”, промяна на текстуалните сигнатури в композициите, допълване с различни образи в отделни периоди от развитието на иконографията, и не на последно място – разпространението на икони на Страшния съд за нуждите на богослужебните ритуали.

Богословската херменевтика на иконографските елементи в композицията на Страшния съд през Българското възрождане разкрива многопластовите идеи, натрупани с течението на вековете. Логическата структура на композицията се развива във вертикално и хоризонтално направление. Хоризонталното деление следва символиката на посоките „дясно-ляво = праведно-грешно” в Свещ. Писание и

на базата на евангелския текст от Мат. 25:31-46. В дясната част са изобразени праведниците, Раят и всички елементи свързани с доброто, а лявата част е отредена на наказанията и мъките на грешниците. По вертикала се разполагат елементите, които са част от Божия план за спасението на човека: Етимасия с прародителите Адам и Ева в молитвена поза „проскинеза” и Психостасия. Вертикалното деление кореспондира с хоризонталната структура, според която, спрямо централната вертикална ос, са разположени тези, които са се възползвали от Домостроителството – праведните, отдясно, и тези, които са го отхвърлили – грешниците отляво. Двете направления се съединяват в най-горния регистър, център на който е Иисус Христос с дванадесетте апостоли от двете страни.

Херменевтиката на всеки елемент, поотделно и спрямо останалите в композицията, води до откриването на новите есхатологични мотиви, навлезли през Възраждането чрез иконографията на Страшния съд.

От съществена важност е появата на змията с лента, увита по тялото. Историческото изследване на произхода и появата на този елемент доказва, че лентата с грехове представя двадесетте „Теодорини митарства”, чрез които се определя праведността/греховността на душата на Частния съд. Това учение не се приема от православната църква и е сред неканоничните елементи на композицията през Българското възраждане.

Друго интересно допълнение спрямо поствизантийската иконография на Страшния съд са сцените с идването на Антихриста, идването на пророците Енох и Илия, убиването им от Антихриста, убиването на Антихриста от св. Архангел Михаил. Този апокалиптичен цикъл означава времето, непосредствено преди Второто Христово пришествие, и замества познатия поствизантийски елемент с „Четири царства на Антихриста”.

Фактът, че българските възрожденски зографи използват щампи с различен произход и често ги възпроизвеждат точно, без да подлагат под съмнение каноничността на образите, говори както за това, че някои елементи от композицията на Страшния съд навлизат като директно копирани образи без разбиране, а не като съзнателно търсена рефлексия на промени в есхатологичните възгледи през Възраждането. Личният принос на зографите се изразява единствено в изобразяването на регистъра с грешниците и във внасянето на някои фолклорни

мотиви. Сред тях особена важност заема образът на магьосницата – един от болезнените проблеми на православието в България оттогава до днес.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изследването на иконографските и богословски проблеми, които поставя иконографията на Страшния съд през Българското възраждане, доведе до следните изводи и резултати в трите глави:

За историческо встъпление на Първа глава бе използван анализът на легендата за покръстване на българите под влиянието на композицията на Страшния съд. Противоречивите сведения, предоставени от изворите, за композицията на Страшния съд, тайнствения живописец и влиянието им върху св. цар Борис говорят недвусмислено за „легендарния” характер на историята. Анализът на контекста и вида на композицията на Страшния съд през IX в. свидетелства, че иконографията на Страшния съд съществува, но най-често като текст с апологетичен характер, който защитава св. икони или катехизира другояверци. Това показва, че най-вероятно „значението на Страшния съд” е получило българска редакция, без да се основава на реални събития. Българският цар не е приел св. Кръщение поради страх от Ада, св. Методий не е изобразил Страшен съд, а иконографията на Второто Христово пришествие не е първата българска християнска композиция.

Необходим преход към сложната проблематика на иконографията на Страшния съд бе представянето на общите възгледи на Православната църква за: есхатологичния аспект на литургията, Частния съд, Знаменията преди Страшния съд, Деня на Второто пришествие и съда. Набелязването на тези основни за християнската есхатология моменти позволи идентифицирането на идеите, които са залегнали в промените на иконографията на Страшния съд през вековете, техния контекст и географска област. Бяха идентифицирани отделните етапи от развитието на православната иконография на Второто Христово пришествие и бе изяснена връзката им с промяната в наименованието на сцената от „Второто пришествие” на „Страшен съд”:

1. През IV в. образът на Христос като Праведен Съдия в живописа в катакомбите отразява трепетното очакване на раннохристиянската църква за повторното Му завръщане. От друга страна, липсата на изобразяване на „ад” и

„дяволи” в този период свидетелства още за желанието на зографите да се отдалечат от манихейския прототип на Страшния съд.

2. През XI-XII в. се оформя „класическата регистрова схема” на Второто Христово пришествие, която включва точно определени компоненти, свързани с представата на византийското богословие за края на дните и завръщането на Иисус Христос, който ще съди всеки според делата му.

3. Докато вековете XI-XII са наситени от бързото разпространение на византийската иконографска схема, с началото на XV в. византийският вариант се променя и развива, включвайки все по-голям брой извори и претопявайки се в традицията на отделни топографски области. През този период в западната традиция италианският Ренесансов хуманизъм жертва строгата каноничност на композицията в името на художествените идеи на твореца, а в източната, на базата на класическата регистрова схема, се оформят два поствизантийски варианта на Страшния съд: „руско-русиански” – който възниква почти едновременно в Русия и Западна Украйна и не излиза от тези граници за три века; (и) „Теофанов поствизантийски”, който се създава през XVI в. в Атонските манастири и се използва основно на Балканите и по-точно в Света Гора до края на XVIII в.

4. След 1083 г. България следва същите световни тенденции в образното представяне на есхатологичната тематика. Византийският модел на Страшния съд се появява в Бачковската костница (именно през 1083 г.). През XVI в. на местна почва вече се разпространява схемата на Теофановото поствизантийско Второ пришествие, а в Българското възрождане се наблюдават елементи от всички изброени видове. През националното ни възрождане чрез Атон, Русия, и личното творчество на най-даровитите ни зографи, „Страшният съд” заема достойно място в монументалната ни живопис чрез три основни варианта: „Класическа възрожденска”; „с допълнителни апокалиптични мотиви” и „Руски вариант на композицията”.

Направените в Първа глава анализи на православната есхатология и развитието на иконографията на Страшния съд през вековете изпълниха задачата си да набележат основните мотиви, модели и идеи, които трябва да бъдат търсени във възрожденската иконография на Страшния съд.

В началото на Втора глава бяха разяснени основни характеристики на периода на Българското възрождане. То е синхронен процес на епохата на Европейското просвещение, протичащо през целия XVIII в. до началото на XIX в.

Започвайки от архитектурата, обликът на изкуството се променя няколко десетилетия след написването на „История славянобългарска”. Новата църковна живопис предлага различен прочит на идейно, иконографско, стилово и орнаментално-декоративно ниво, звучи с национален характер. В иконографския репертоар на възрожденските храмове се нареждат български светии, навлизат нови сюжети и различни чуждестранни влияния. Бе установено, че от основните пътища, по които пристигат новите иконографски сюжети: директно чрез пренасянето на европейски илюстрирани Библии, щампи, ерминии, рисунки от търговци, зографи, монаси-таксидиоти от големите европейски столици; и чрез близките православни страни (Румъния, Сърбия, Гърция и др.) и Атон, особено значение за композицията на Страшния съд оказват светогорските, гръцките и руските влияния.

В Света гора се учат и работят наши зографи, а след завръщането си от полуострова донасят със себе си най-често преписи на Ерминията на Дионисий от Фурна, Книгата за зографското изкуство на поп Даниил от 1674 г., богата колекция от щампи и рисунки. По този начин пристига и част от новите иконографски варианти на Страшния съд.

Благодарение на подробното проучване на описанието на Страшния съд в ерминииите на българските възрожденски зографи, достигнах до извода, че най-разпространеният текст за Страшния съд е този на Дионисий от Фурна (на гръцки език или в превод на български), а най-богатият възрожденски вариант на Страшния съд се съдържа в описанието от Първата Ерминия на Дичо Зограф (Gr. 412, ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев”). Дичо Зограф, като един от „зографите-теоретици” на Българското възраждане, компилира елементи от няколко светогорски щампи и монументални композиции.

От направения анализ на щампи установих, че от Света гора достигат три основни модела на Страшния съд в България: „класически вариант на Страшния съд” за XVIII-XIX в.; „руски вариант” (основен или смесен руски вариант) и „с допълнителни апокалиптични мотиви”. Както руският вариант, така и другите, пристигат не единствено директно от Атон, а и чрез близките православни страни и Русия. Богатството от щампи на Страшния съд, от класическия вариант, налични в Самоковския музей, ми дава основание да допусна, че самоковската печатница е разполагала и с медно клише за многократно възпроизвеждане на композицията. За широкото разпространение на щампата свидетелства и честото ѝ копиране в

монументалната живопис по българските земи. Щампите изиграват най-важна роля в иконографските промени на Страшния съд през Възраждането. Руският вариант на монументалните композиции отново се възпроизвежда в стенната живопис от щампи. Третият иконографски вариант „с допълнителни апокалиптични мотиви” е введен от епирския зограф Кириазис Константинову от с. Франгадес, Янинско, чрез щампата, използвана от него, дело на братята Партениос и Йерасимос от Итака. За авторитета на тази иконография говори широката ѝ употреба през целия XIX в. в икони и стенописи на Балканите.

Изготвянето на обширен корпус от паметници и хронологическото и типологическо проследяване на „Страшния съд” в художествените школи на Възраждането, доведе до следните изводи и резултати:

1. Индивидуализирани и класифицирани са основните иконографски варианти на Страшния съд през Българското възраждане: „класически възрожденски”, „руски” и „с допълнителни апокалиптични мотиви”. Те се различават съществено от поствизантийската иконография на Страшния съд, в тях се появяват нови иконографски елементи и отпадат други, характерни за иконографията на Страшния съд през XVI-XVII в. в България. Наименованията, които определих на новите иконографски схеми, насочват към вида и основните им характеристики. Класическият възрожденски вариант е първият, който свидетелства за новите явления в композицията на Страшния съд. Той е изобразен за първи път през 1799 г. в църквата „Св. ев. Лука”, Рилски манастир, от Христо Димитров. Точен прототип на композицията на Христо Димитров не ми е известен, поради тази причина смятам, че неговата композиция е авторско дело, което зографът успява да изгради на базата на описанието от Ерминията на Дионисий от Фурна (от която той притежава гръцки препис) и познанията му за критско-атонската живописна композиция, придобити в Света Гора. Нарекох тази композиция „класическа възрожденска”, тъй като е първата за Възраждането, използваните елементи в нея са най-често повтаряни както в творчеството на Самоковската художествена школа, така и през цялото Възраждане, и тази структура, подобно на „класическата възрожденска композиция”, предлага каноничен прочит на православната есхатология. С „руски вариант” означих иконографията, съдържаща змията с митарствата на душата. Тя е създадена в Русия и Украйна през XV в. и се развива и разпространява основно в руското изкуство, а редакцията, която пристига в

България, е оформена през XVII в. в руските типографии. Този вариант съдържа неканонични елементи – митарствата на душата. Макар и най-ранната щампа от третия вариант „с допълнителни апокалиптични мотиви“, която ми е известна, да е от 1807 г. и подписана в Константинопол, не може да се твърди със сигурност, че е първата от вида. Поради тази причина не мога да свържа този вариант с определен географски произход или школа. Най-характерното за нея е, че към класическата композиция на възрожденските щампи се прибавят определени елементи от Откровението на св. Йоан Богослов: Проповедта на праведните Енох и Илия, убиването им от Антихриста и св. Архангел Михаил убива Антихриста.

2. Тези три основни варианта се разпространяват в монументалното изкуство на Българското възраждане. „Класическият възрожденски вариант“ е характерен предимно за творчеството на Самоковската художествена школа. Захари Зограф допълва композицията с текстове от ерминията на Дионисий от Фурна и с лична интерпретация на грешниците. При него има и несъмнено руско влияние – то се идентифицира в представянето на „дявола с огледалото“ и „низвергването на непокорните ангели“ в Страшния съд от Великата лавра „Св. Атанасий“ на Атон.

3. Руският вариант на Страшния съд се разпространява заедно с класическия възрожденски в Тревненската и Банската художествени школи в неговите два вида за Възраждането – „основен“ – със змията с митарствата и „смесен“ – със змията с митарствата и огнената река или със змията с митарствата, огнената река и допълнителните апокалиптични мотиви.

4. Идентифицирани са щампите, използвани за монументалните композиции.

5. Разглеждането на Страшния съд в църквата „Св. св. Константин и Елена“ и в творчеството на зографската фамилия Минови разясни паралелното разпространение на „примитива“ в композицията на Страшния съд и промяната ѝ през последните десетилетия на XIX в. Композицията губи своята цялост, разпада се на съставните си елементи, които често са представяни без ясен смислов или мащабен баланс.

Към изследването на богословското съдържание на композицията на Страшния съд в Трета глава бе приложен иновативен за изкуството в България метод – херменевтичният. Разчитането на композицията се осъществи чрез идентифицирането на отделните извори, залегнали в оформянето и промените на композицията през вековете. Специално внимание бе обърнато на Словото на св.

Ефрем Сириец за Страшния съд, което се смята за основен извор на класическата възрожденска композиция, и на взаимната връзка между Неделя Месопустна и Страшния съд. Установи се, че Неделя Месопустна безспорно оказва влияние върху иконографията на Страшния съд. То се изразява в промяна на терминологично ниво: от „Второ пришествие” на „Страшен съд”; промяна на текстуалните сигнатури в композициите, допълване с различни образи в отделни периоди от развитието на иконографията, и не на последно място – разпространението на икона на Страшния съд за нуждите на богослужебните ритуали.

След набелязването на всички извори, които залягат в иконографията на Страшния съд, бе разгледана общата логика в структурата на композицията. В началото на херменевтиката на всеки елемент бяха дадени изворите от Свещ. Писание или други агиографски или апокрифни съчинения и иконографските варианти на елемента през Възраждането. Интерпретацията на всеки елемент бе извършена въз основа на изворите, историческия контекст, в който са възникнали за първи път, и православната догматика.

Благодарение на постигнатите резултати в отделните глави на дисертационното съчинение бе изградена една цялостна картина на иконографските процеси на Страшния съд през Българското възраждане и неговите богословски послания.

Идентифицирането на произхода на трите основни иконографски варианта през Българското възраждане свидетелства за навлизането на нов прочит на християнската есхатология, създаден в отделни топографски области, центрове на различни културни наслоявания. Така през Възраждането „иконографската есхатология” предлага широк спектър от светогорски, руски, гръцки (константинополски ?) интерпретации на края на историческото време и последващия съд. Светогорският Страшен съд на Христо Димитров и неговите наследници се доближава най-много до строгоправославната представа за последните събития. Руският модел е носител на някои западни влияния, а иконографията „с допълнителни апокалиптични мотиви” представя периода непосредствено преди Страшния съд и самия съд.

Единствената част, в която нашите зографи си позволяват да експериментират, е групата на грешниците. „Страшният съд” се превръща в

регулатор на човешките взаимоотношения и средство за заявяване на социалната позиция на зографите.

Българското възраждане е периодът на последния разцвет на иконографията на Страшния съд. Макар и да представя една синкретична форма от източни (предимно) и западни мотиви, все още запазва на богословската яснота на византийската традиция. През последните десетилетия на XIX в. се наблюдава упадък на иконографията на Страшния съд, а след XX в. християнското изкуство е изместено от новите постижения на академичната живопис.

ПРИНОСИ

Интердисциплинарното проучване на иконографията на Страшния съд през Българското възраждане доведе до следните приносни моменти в дисертационното съчинение:

Приноси с общ характер:

1. Новост е задълбоченото изследване на иконографията на Страшния съд в българските възрожденски паметници.
2. Новост е както изготвянето на богословски анализ на българската възрожденска иконография на Страшния съд, така и приложената методология.

Приноси с частен характер:

1. Идентифициран е **основният изворов материал на възрожденската иконография на Страшния съд**: Открити са видовете описания на Страшния съд в ерминиите на възрожденските зографи, техния по-ранен прототип и по-късна употреба във възрожденските школи. Във връзка с това са обнародвани фрагменти за Страшния съд от следните ерминии: Ерминия на Георги Дамянов, № Sl. 38, ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев”; Първа Ерминия на Дичо Зограф, № Gr. 412, ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев”; Втора ерминия на Дичо Зограф, № 1286, МИС; Ерминия на Захари Христов Зограф, № 11, НАИМ; отделни листа от Архива на Захари Зограф и от Тревненския архив; Идентифицирани са използваните извори за изготвяне на най-обширното описание на Страшния съд в Първата ерминия на Дичо Зограф, № Gr. 412, ЦСВП „Проф. Иван Дуйчев”; Идентифицирани са моделите на щампите, използвани за възрожденските композиции в страната; Идентифициран е лист,

използван от Захари Зограф при изписването на сигнатурите в композициите му на Страшния съд в България; Идентифицирани са текстове от Книга за зографското изкуство на поп Даниил от 1674 г. (Втори йерусалимски ръкопис) в текстуалните сигнатури на българските възрожденски композиции. Определени са изворите, които залягат в изготвянето на „класическата възрожденска композиция” на Христо Димитров, и нейното развитие е проследено в традициите на Самоковската художествена школа.

2. Новост е изготвянето на **корпус на възрожденските композиции на Страшния съд** по художествени школи и зографски родове.

3. Новост е разработването на темата за **влиянията между иконографията на Страшния съд и Неделя Месопустна**.

4. Новост е идентификацията на **Иисус Христос от Страшния съд** в Раковишкия манастир „Св. Троица” с иконографията **„Христос – Премъдрост Божия”**.

5. Новост е разглеждането на темата за **покръстването на българите под въздействие на „Страшния съд”** в контекста на историята на иконографията.

ПУБЛИКАЦИИ

Публикации, свързани с темата на дисертацията

1. Небесният Йерусалим в християнското изкуство. – Богословска мисъл. Докторантски изследвания, кн. 1-2, 2011, с. 89-109. [ISSN 1310-7909]
2. Страшният съд според ерминиите на българските възрожденски зографи. – Богословска мисъл. Докторантски изследвания, кн. 1-2, 2012, с. 50-86. [ISSN 1310-7909]
3. Притчата за богатата и бедния Лазар – към 10.06.2014 г. „спасение чрез образ” (според Страшния съд от църквата „Св. Никола” в с. Райово)”. – под печат в сборник по проект „BG051PO001-3.3.06-0061 „Образование, религия, медии, политика: анализ на реалности” към СУ „Св. Климент Охридски”.
4. Митарствата на душата в иконографията на Страшния съд. – Проблеми на изкуството, бр. 4, 2013, с. 25-35. [ISSN 0032-9371]
5. „Страшният съд” и покръстването на българите. – към 10.06.2014 г. под печат в сборник по проект „BG051PO001-3.3.06-0061 „Образование, религия, медии, политика: анализ на реалности” към СУ „Св. Климент Охридски”.
6. Неделя Месопустна и „Страшният съд”: типология на влиянията. – към 10.06.2014 г. под печат в сп. „Богословска мисъл”.

Други публикации

7. Самоубийството – протест срещу ‘управлението’ или срещу себе си? (Анализ на политическото, медийното и религиозното отразяване на протестните самоубийства от февруари 2013 г.) – публикувана в сайта към проект „BG051PO001-3.3.06-0061 „Образование, религия, медии, политика: анализ на реалности” към СУ „Св. Климент Охридски” (вж. <http://publicityresearch.bg/>).