

**Spartak Paskalevski**  
(Bulgaria, Sofia)

## **The Temple as a Vision and Concept**

*Abstract:* The paper reflects on the values of medieval art and the visual and conceptual aspects of the Christian temple. The interpretation of the traditional artefacts and evidence of Christian culture in Bulgarian painting of the 1920s and 1930s affects the semantics and syntactics of the images and determines the search for new compositional and plastic principles. Their associative presence in the expression of the diverse forms and symbolic transformations in the concrete stylistic fabric of the artwork is analysed.

*Keywords:* the Christian temple, Bulgarian painting of the 1920s and 1930s, compositional and plastic principles

**Спартак Паскалевски**  
(България, София)

## **Храмът като визия и концепт**

Визуалният текст в българската живопис от периода на 20-30-те години на XX век като културен феномен и интерпретативен прочит не е завършен. Принципната му отвореност дава живот на нови тълкувания. Потенциален инструмент, разкриващ нови съдържателни и формални аспекти в неговия семиозис, е философски и естетически артикулираното му моделиране в редица изследвания на Успенски/Uspenski (1992, 165-167), Барт/Bart (1991, 460-462) и др.

Изобразителното изкуство, както е известно, също е моделираща система (Лотман/Lotman 1990). Към него ще бъде насочен нашият поглед, като към сфера, своеобразно отразяваща ценностите на средновековното изкуство, а в различни исторически граници – и в художествената практика от 20-30-те години на XX век. В контекста на европейското изкуство този период осмисля промените в художествения език, свързани още в началото на века с интерес към извъневропейските художествени култури. В разбирането на художествения език, на неговите граници и функции настъпва етап на нов прочит на традиционните пластове на европейската култура и на търсене в тях на нови организиращи принципи, засягащи семантиката и синтактиката на образа. Ще посочим няколко художници: Жорж Руо, Анри Матис и Андре Дерен.

Периодът на 20-30-те години е интересен с търсенията на българските художници, които са паралелни на европейските и тъкмо тази особеност предпоставя тяхното равностойно включване в европейския художествен диалог.

Изкуството от този период е обърнато към образния свят и художествената памет на миналото. Интересът е насочен предимно към средновековието и паметта на неговите собствени културни пластове, в които се срещат и взаимно проникват два типа образни култури: народната и християнската. Нашето внимание ще бъде насочено към

онези художествени елементи, които имат отношение към ценностите на християнското изкуство.

В неговата семантика храмът е един от основните елементи. Той е семантичен ключ към многообразните форми и преображения, засягащи неговата видимост – в мотивите, свързани с църквата и манастира или в случаите на тяхното асоциативно присъствие в конкретната стилистична тъкан на художествената творба. Ще се ограничим само върху няколко творци и творби: „Мъглишки манастир“ 1924, „Светогорска легенда“ 1926, „Молитва“ 1925, „Нашите майки все в черно ходят“ 1923, „Разпятие“ 1923 и „Обручение“ 1923 от Иван Милев; „Благовест“ 1922, „Пейзаж с църква“ 1922 и „Рилският манастир“ от Сирак Скитник; „Иконописец“ 1923, „Старият Пловдив“ 1938 и манастирският цикъл от Цанко Лавренов, замислен след пътуване на автора в Света Гора през 1935-1936 година.

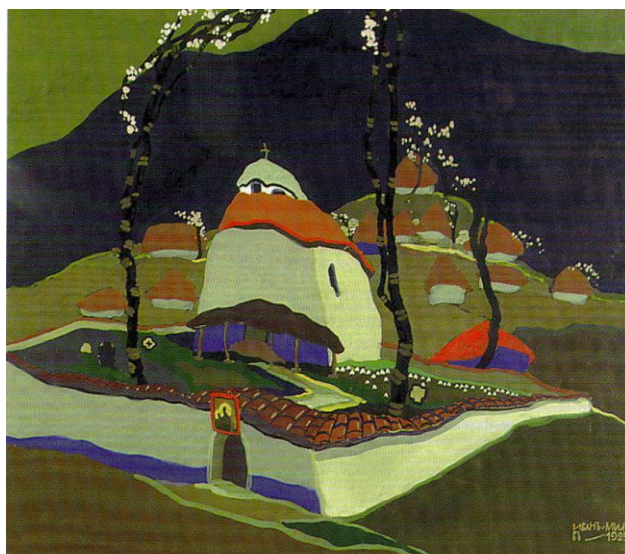
Духовността като идея и образна проекция се свързва с представата за храма, защото тя е органично свързана с него и е съпричастно защитена в неговата обзримост. Извън границата и в пространството на чистата духовност, към неговия център са устремени религиозното проникновение, художественото прозрение и творческата душа. За Сирак Скитник „изкуството е къс душа“. Тя говори за цялото. Но в храма е цялата душа. Той е вместилище на целостта ѝ. И в него душата намира своя Лик. Устремеността на творещата душа към собствената цялост (определена чрез изкуството) „пред видимото има силата на религиозен повик“ (Скитник/Skitnik 1981: 33-34).

Извън храма животът се проявява като разделеност и непълнота, компенсирана в преходите на неочаквани импулси. Това се подчертава от естетическия и художествен интерес към фрагмента с неговата психологическа натовареност и способност да отрази частта чрез цялото. В статията си за Фрагмента Гео Милев категорично отбелязва „Стилът, доведен до край, ражда фрагмента“ (Милев/Milev 1919-1920: 95-96). В действителността животът се превръща в поток от преходни моменти. Той е порив или изтичане в мрежа от множествени погледи, чрез които чувството се превръща в пълзящи струйки жива вода.

Гласът на изкуството в пространството на храма е самотен и в тази самотност той е парадоксално истински. В известна степен той е чужд, оставяйки странно паралелен на света на осветената докса. В нейното пространство гласът на изкуството влиза спокойно или изненадващо винаги като вътрешна и изстрадана конвулсия. Това е глас, чиято двойственост е следствие от неговото съпътстващо ехо, което го обгръща като съдбовна дреха или като странна и неотменима заплаха.

Религиозното и естетичното се докосват в сферата на граничното

Как и къде да влезем в храма, в неговото пространство? По какъв начин да видим и разкрием неговата вътрешна реалност, в която светлината на духа изпълва пространството с катарзиса на своята мисия? Това са въпроси, които засягат както света на изначалното, така и смисъла на напрежението между това, което е „горе“ и това, което е „долу“, между смътното познание и предчувствието, между неосъзнатото и осъзнатото (срв. Иван Милев „Мъглишки манастир“ 1924). Те са постижими с интуицията, която се явява не толкова като геометрична точка на сфера, колкото на разгънатия ѝ периметър, чрез който се овладява кривината. При този трансформиращ поглед геометричните точки на сферата разменят реалните си оптически места, пресичат се и се усукват, придавайки друг смисъл на това, което е „тук“ и на това, което е „там“.



Иван Милев, „Мъглишки манастир“ 1924

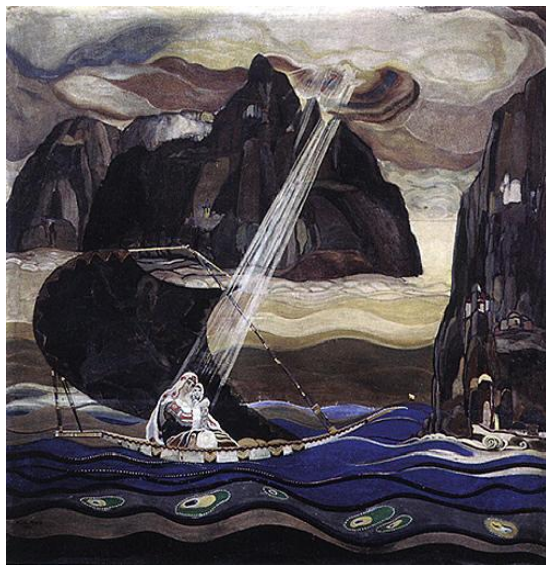
В пространството на тази духовна геометрия протичат възвръщащите се проекции на болките – както в опияняващия кръг на чувствата, така и в мислено проследените предчувствия на душата, превърната във всечовешки купол (срв. подхода на Сирак Скитник в илюстрацията му към стихосбирката на Т. Траянов „Български балади“).



Сирак Скитник, Илюстрация към „Български балади“ на Т. Траянов 1921<sup>1</sup>

Мисълта за него е далеч от представата за непосредствено усетения оптически светлинен феномен. Светлината в него е нещо повече от реалност. Тя е самата разгърната душевност. Затова в представата за храмовото пространство няма място нито за пряката слънчева светлина, нито за сянката. Вниманието е насочено към видението, към просветлената предметност и вещественост, която може да се разбере само с интуицията, поемаща и превръщаща се в излъчващ източник на друга светлина (Иван Милев „Светогорска легенда“ 1926).

<sup>1</sup> „В чудните рисунки към тая книга бие на очи не само оригиналният художествен похват, но и глъбината на концепцията. Майката на всеки страждущ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на умирация син, но и над пълната разруха на родния край.“ (Послеслов от Траянов/Trajanov 1921).



Иван Милев, „Светогорска легенда“ 1926

Защо художественият интерес не е насочен към пряката падаща слънчева светлина?

Защото погледът е пренесен навътре в пространството на неоптичната вътрешна светлина. Той се умножава в Светлината, рее се и чрез нея потъва в недрата на цвета, като го оплодява и създава неговата материя.

Елементи от образния свят на изкуството от 20-30-те години, свързани със семантиката на духовното, са: портата, дворът и зидът, кръстът и иконата, свещта и иконостасът, резбата в плътта на дървото, сумракът, мъждукащият прозорец в тъмното, плачът на дървото на фона на небето, декоративната украса на старинната къща и калдъръма пред нея, съхранил гласове и стонове от миналото. Всички те, доколкото се подават на творческо преображение, в художествения замисъл излъчват светлина. Те представляват семантична редица, всеки елемент от която изпълнява маркираща функция (определящо смислово изображение) и въвеждаща функция в структурата му (определяща последователността на едно пространство в друго).

За Сирак Скитник иконата не е херметически затворена в себе си цялост, а територия, в която може да се пресели душата. Нейната скрита литургичност е вместилище, в което душата може да се върне, да отпусне криле, да се загърне в тях, да се унесе и умиротворено да бленува. Да намери сладостен покой. В това състояние тя постига надчовешки мир и в умиротвореността си постига целия свят.

Жаждата на душата за творчество и устременост я тласка към тази граничност. В това се съдържа нейната вътрешна действителност и драма, която е във властта на особена тиха агресивност и меланхолично оцветена напрегнатост (срв. Иван Милев „Молитва“). Чрез преселената в творбата душа художникът гледа съдбоносно от позициите на тази напрегнатост, изживявайки съдбовно пулсациите на граничното.





Иван Милев, „Молитва“ 1925

Тя не е толкова ням свидетел, колкото съпричастен участник, сътворяващ с поглед света, който привидно е далеч. Светът извън него – това са забравените и отново открити отломки от неговата душа (Сирак Скитник „Благовест“ 1922). Тя желае, но не може да присъства навсякъде.

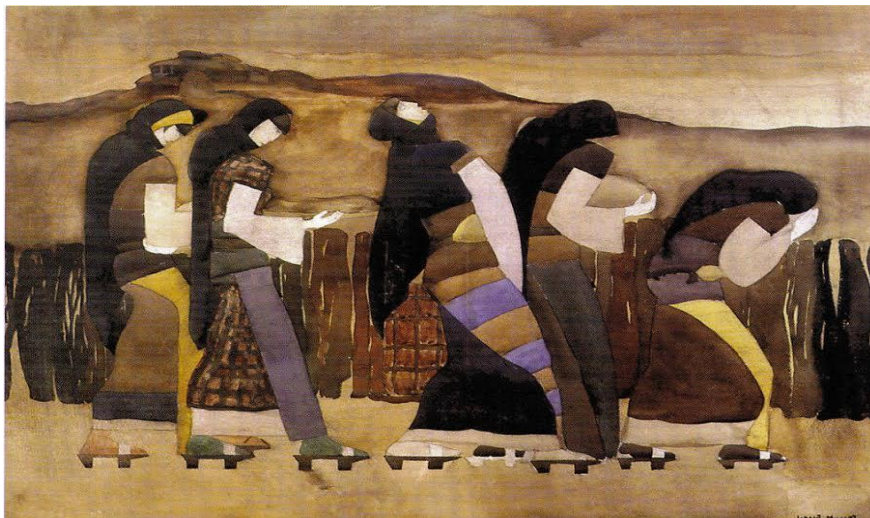


Сирак Скитник, „Благовест“ 1922

В структурата на подредения надреален свят човешката ѝ сетивност носи белезите на психологическо напрежение и затова е представена като отклонение.

В творческия свят на Иван Милев това напрежение има още една посока, свързана и насочена към първичното. Тази първична свързаност е неговата духовна болка (срв. Иван Милев „Нашите майки все в черно ходят“). За Иван Милев първичното е началото, което предначално се определя чрез жеста и неговото значение, доколкото отвежда към архетипа. В характера на образната морфология това отклонение се оказва орнаменталното, което всеки път отвежда към центъра на човешката изначалност, към

знаците на действеното сливане между порива на човека и гласа на земята (срв. Иван Милев „Молитва“).



Иван Милев, „Нашите майки все в черно ходят“ 1923

Именно привързаността на художника към изначалното изисква магичното присъствие на орнамента, защото в неговата линейна пулсация се събират началото и краят. Тук изходният импулс е начало и край в една предначална геометрика.

За Цанко Лавренов образът на храма се свързва с представата за защитена територия, от която се излъчва светлина. Храмът и природата са свързани в сакрален топос. В пазвата на природата храмът е примирено свит и представлява вместилище, в което се подхранва и мъждука светлината.



Цанко Лавренов, „Хилендарският манастир“ 1936

Художественият свят на посочените творци се изгражда така, че да изрази отношението между видимото и мислимото. То засяга скритата енергия, която се таи между образните елементи, определя тяхното значение и свойствата на художествения език.



Цанко Лавренов, „Иконописец“ 1926

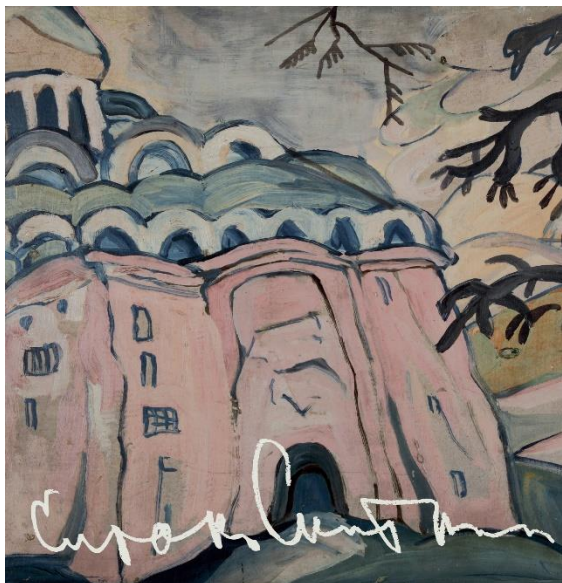
Затова в структурата на образния свят образните елементи, възплъщаващи чувството, се оградят. Те като че ли плуват на границата на два потока.

В единия – самоценността на зримото, продукт на „изчистената“ инвенция, се извежда в завършена и кристализирана форма, а в другия – зримото е оплетено в мрежата на митичен хаос или подреденост от друг тип, различна от обикновената видимост. Този контраст идва, за да съхрани ефекта на наблюдаваното и като момент в цялостната образна организация. В тези случаи се превръща в своеобразно огледало – проекция на твореца, който наблюдава (срв. Сирак Скитник „Благовест“).

Така се получават няколко „пренесени“ и едновременно с това наблюдаващи погледи и тяхната инверсия в картинната тъкан създава мозайка от моменти на присъствие и отсъствие. Чрез тях в тази мозайка се формира онова неопитно, но зримо напрежение, което е налице при инверсията между мнимата и реалната граница на изобразената действителност.

Вплетени в нея или инкрустирани във формите ѝ, те определят условната художествена тъкан на творбата. Този диалог между различните структури в различните планове на творбата създава смисъла на видението, но не го изчерпва. Независимо че зреят пред погледа, те стават обект на съзерцание с ефекта си на стичане, което по необходимост налага цветът да бъде въввлечен в линеарното движение. Неговото доминиращо значение по принцип изключва илюзионизма. Ето защо колоритната и рисунъчната структура в образното изграждане не съвпадат или се застъпват без да се заместват. При Сирак Скитник този ефект е свързан със сливане на цвета и рисунката, извършвано като вътрешна инверсия, в принципното осъществяване на връзката между линията и цвета при непосредствената експанзия на чувството (срв. Сирак Скитник „Пейзаж с църква“).





Сирак Скитник, „Пейзаж с църква“ 1922

Тази инверсия въвежда два момента в творбата: на изобразяване и на сътворяване. Двата момента определят характера на Пространството и Времето и в своята насоченост имат съпричастно отношение към идеята и образа на храма (срв. Сирак Скитник „Рилският манастир“). Пространството на картината, съпричастно обвързано с храма на духа, се изгражда като немиметична, геометризирана реалност. В тази конструкция Времето е двумерно, концептуално подчинено на декоративно-линейното изграждане.



Сирак Скитник, „Рилският манастир“ 1930-1940

В тази пространствено-времева конструкция храмовостта като идея и образ не съвпадат. Във визуалното битие на творбата тя пристъпва като вътрешен и външен топос. Асоциативният храм като вътрешност и съкровена телесност, като духовно емпирище приема различни значения, дълбочинно свързани със символичните и алегорични значения на Христос, Богородица и св. Троица. Към техните проекции се съотнася вътрешният диалог на творците.



В първото алегорично значение (на Христос) то се прониква от идеята за кръста, внушаващ с различните си модификации света на изстраданото и вестителното. То е проникнато от мъжкото начало, чиято себепоклазвеща се енергия сътворява чрез алегоричното и откровено самопризнание този свят, чийто словесен аналог е: „Ето, аз идвам“.

Второто значение е Майката, идваща с грижата, с плача и тъгата. Нейният словесен израз е „Аз съм с теб“. Нейните дълбоки проекции достигат до образа на земята (при Вл. Димитров-Майстора те се сливат) и нейният витален израз е орнаментът. Образът на св. Троица съдържа идеята за обоснованото и неоспоримото. Негов словесен концентрат е изразът: „Истината – това, което Е“. В менталния свят на творците този образ е граничен и се реализира в късните творби на Сирак Скитник.

Храмът като външен топос изисква съединяване с природата и естествено присъства предимно в пейзажния жанр, придавайки му легендарно-исторически смисъл. В зависимост от позицията на хоризонта, изображението в пейзажа се изгражда по два начина:

- а. от нисък хоризонт;
- б. от висок хоризонт.

Предпочитание към високия хоризонт показва Цанко Лавренов. Неговият панорамен изглед по своя характер се приближава до картографското изображение, с което напомня за шампите в един свят на поклонничество и осветена житийност (срв. творбите, посветени на Стария Пловдив).



Цанко Лавренов, „Старият Пловдив“ 1936



Цанко Лавренов, „Пловдив“ 1930

++

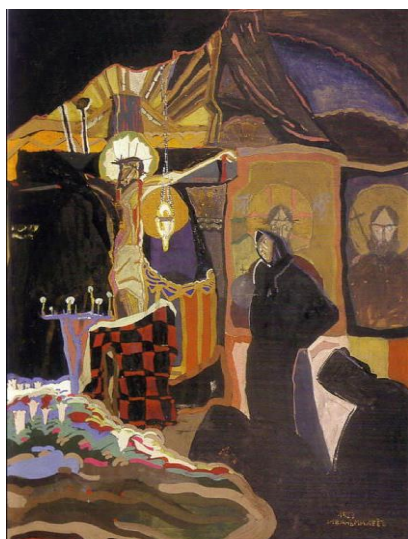
В манастирския цикъл на Цанко Лавренов храмът е измерител на вечността, свят, към който може да се отнесе потокът на тленното. Една охранена зона, в която човешкото намира примирение със света и със себе си (Цанко Лавренов, Светогорският манастир „Хиландар“ 1936).



Цанко Лавренов, „Светогорският манастир  
„Хилендар“ 1936

При Сирак Скитник сакрализираното поле на храма се проектира чрез човешкия образ, доколкото той носи печата на божественото творение. Именно в нея, в сферата на видимата храмовост, човешката душа добива решителност да премери сили с демоничното, властващо в сферата на граничното. Защото невлезлите остават във властта на външното, на демоничното и там, извън духовното, е драмата на душата, която търси своя образ.

В художественото пространство на душевния храм персонифицираният индивидуален творчески свят не получава утеха и търси не толкова примирение, колкото всеобемащ смисъл. При това храмовостта се търси не толкова в очевидността, колкото като вътрешна неотменимост. Тя е повече символична геометрия, в очертанията на която знаците на чувството се превръщат в символи (срв. Иван Милев „Разпятие“).



Иван Милев, „Разпятие“ 1923

Чувството ту се концентрира в определени места в структурата на творбата, ту е мозаично разпределено в нея (вж. Иван Милев „Обручение“). Едновременно му протичане изисква медиатор, какъвто се явява неслучайно флоралният мотив. Това участие е явно или често се модифицира в пулсацията на ритмичната структура. Чрез

него чувството се превръща в нещо трето, в жизнена субстанция, разцъфтяваща и жадно пиеща сокове в странната обвързаност на земното и небесното. Затова в художествената тъкан следите на творческия процес, тези късчета материя, получили душа, обособяват одушевеното.



Иван Милев, „Обручение“ 1923

Те се ограждат и често се очертават линейно с категоричността на витражно въздействие. Имат характер на инкрустирана цветност, на изчистена от ненужното плът, скритата енергия на която носи предопределеността на пъпката. Материята на обграждащото се, на потенциалното разцъфтяване, се разстила в пространството на картината и носи ритмичния характер на корени, свързващи в образа на творбата сестивно различни светове.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1991: *Барт, Р.* Въображението на знака. София: Народна култура (Bart 1991: *Bart, R.* Vaobrazhenieto na znaka. Sofia: Narodna kultura).
- Лотман 1990: *Лотман, Ю. М.* Поетика. Типология на културата. София: Народна култура (Lotman 1990: *Lotman, Yu. M.* Tipologia na kulturata. Sofia: Narodna kultura).
- Милев 1919-1920: *Милев, Гео.* Фрагментът. – Везни I, 1919-1920, кн. 4, 95-98 (Milev 1919-1920: *Milev, Geo.* Fragmentat. – Vezni I, 1919-1920, Hf. 4, 95-98).
- Скитник 1981: *Скитник, С.* Избрани статии 1920-1943. С предг. от Кирил Кръстев. София: Български художник (Skitnik 1981: *Skitnik, S.* Izbrani statii 1920-1943. S predg. ot Kiril Krastev. Sofia: Balgarski hudozhnik).
- Траянов 1921: *Траянов, Т.* Български балади. София: Стоян Атанасов (Trayanov 1921: *Trayanov, T.* Balgarski baladi. Sofia: Stoyan Atanasov).
- Успенски 1992: *Успенски, Б.* Съчинения, т. I. Семиотика на изкуството. София: Наука и изкуство (Uspenski 1992: *Uspenski, B.* Sachineniya, t. I. Semiotika na izkustvoto. Sofia: Nauka i izkustvo).