

ЗА ОСОБЕНОСТИТЕ НА ЦИКЪЛА "СЪТВОРЕНИЕТО НА СВЕТА" ОТ ПРИТВОРА НА ТЪРНОВСКИЯ ХРАМ "СВ. ГЕОРГИ"

Светозара Ръцева

Фрагментарното състояние, в което е запазена декорацията на търновския храм "Св. Георги" (1616 г.), е причина десетилетия наред той да остава встрани от обсега на научните интереси на колегите. Статията на Д. Косева за двата комплекта икони от иконостаса му основателно поставя въпроса за причините, наложили подмяната на цялата олтарна преграда и преизписването на притвора в края на XVII в. (Косева 2003, 88–89). Този по-скоро историографски проблем неволно влезе и в орбитата на нашето изследване, чийто обект са идейните аспекти на програмата в притвора и отражението им върху характера на илюстрираното в третия стенописен регистър на западната стена "Сътворение на света". Липсата както на по-ранни, така и на съвременни аналози за специфичния подбор на включените във въпросния цикъл сюжети и схемите на някои от представящите ги композиции наложи необходимостта от историческо ситуиране на стенописите от притвора.

Според публикувания ктиторски надпис, църквата е построена и изписана през 1616 г. по времето на търновския митрополит Гавриил (1611–1626 г.) (Stefanov 1992, 86–99; Тютюнджиев 2007, 199). Колегата В. Поповска–Коробар атрибутира тези стенописи към продукцията на зографския екип, изпълнил през 1612 г. стенописите в притвора на манастирската църква "Св. Богородица" над преспанското село Слимница (Македония) (Поповска–Коробар 1997, 3–9). В притвора на търновския храм от този живописен слой днес са запазени само разкритите на източната стена под сцената "Страшния съд" части от същата композиция и намиращите се в непосредствена близост до нея фигури на пророк Илия и старозаветния праведник Енох от четвъртия (най-нисък) стенописен регистър на южната стена. Прави впечатление, че за разлика от фрагментите на източната стена, изо-

браженията на двамата библейски персонажи не са бучардисани (механически нанесени разрушения с цел по-добро сцепление на следващ слой мазилка), което подсказва, че вероятно не са били увредени и не се е налагало да бъдат преизписани. Какво се е случило обаче с храма "Св. Георги" в последната четвърт на XVII в. и защо се е наложило иконостасът и стенописите от притвора, както предполага колегата Д. Косева, да бъдат подновени около 1685 г. по време на петото по ред краткотрайно управление на Търновската митрополия от някогашния ловешки епископ Йезекиил (март 1685 – юни 1687) остава в сферата на догадките (Косева 2003, 97–98). Дали подновяването на иконостаса и стенописите в притвора е станало едновременно, също може да се постави под въпрос. Тръгвайки по неустойчивата плоскост на предположенията, бихме могли да свържем разрушенията на стенописите в притвора с евентуална реакция от страна на турската власт срещу размириците в Търново и Арбанаси между 1686 и 1689 г., описани в родовата хроника на фамилията Ростиславович–Дубровски като Второто търновско въстание (Димитров 2000, 75–80, 85; Тютюнджиев 2007, 273) или с похода на кримския хан Селим Гирай през същата 1689 г., съпътстван с разрушения и насилствена ислямизация на населението в много селища от Северна България (Дринов 1882, 8, Тютюнджиев 2007, 253). Подобно малко по-късно датиране на евентуалните разрушения, които претърпява декорацията на църквата "Св. Георги", би свързало подновяването ѝ с дейността на следващия Търновски митрополит – Атанасий I (1 юни 1687 – 1692), за който Ив. Тютюнджиев дава сведения, че "продължава изграждането и обновяването на храмовете в близкото до Търново село Арбанаси" (Тютюнджиев 2007, 274), а може би и в самото седалище на митрополията.

Ядро на структурираната на принципа на антитезисния паралелизъм програма в притвора е възхвалата на безграничните възможности на Бог Слово. Представен преди Въплъщението Си, след него и при бъдещото си Второ пришествие в света, активният ипостас на Светата Троица е изобразен как създава изначално, как управлява, изкупва, съди и реабилитира творението Си. Господстващ в свода в иконографията на Емануил и Ангела на Завета (сега от изображенията са запазени само нищожни фрагменти), Той е "...Алфа и Омега, начало и край,..." (Откр. 1:8) – Сътворил света чрез Словото, Бог и ще го съди чрез Него. Очакваният резултат е преображение на венеца на творението Му – човека и връщане към изначалното му съвършенство от преди Грехопадението. Тази онтологична зависимост, изразена не само в съпоставянето на цикъла "Сътворението на света" – фризово развит в третия регистър на западната стена и Второто Христово пришествие – от източната, но и в необичайното за

това храмово отделение присъствие на цикъла Чудеса Христови, определя антропоцентричния характер на програмата. Чудото, като акт извън обичайните закони на материята, е единствено във възможностите на нейния Създател, което включва този цикъл в главната тема, развита в програмата на притвора – Прославата на Божието Домостроителство в лицето на възплътения Му втори ипостас. Изцелените от болести и недъзи се явяват алюзия към възстановената, човешката природа, а възкресените мъртви – обещание за бъдещото всеобщо възкресение.

Началото на Божията деятелност в притвора на църквата "Св. Георги" е представено от цикъла "Сътворението на света", за чиято синтетична схема, илюстрираща само първия и шестия период (ден), не ни е известен пряк аналог както сред средновековните, така и сред съвременни му образци, запазени на територията на Балканите (*Ил. I*).

Необичайната, по-скоро символична, отколкото наративна иконография, която предлагат някои от композициите, наложи подробно запознаване с достъпната ни литература по темата и проучване на по-ранните образци не само на Балканите, но и на Запад, където значителният брой запазени илюстрации на "Сътворението на света" в романската и готическа монументална живопис, релеф и книжна миниатюра (библии и октоихи), е най-убедителното свидетелство за популярността, с която се ползвала тази тема. Повечето западни паметници интерпретират схемите на миниатюрите от известната Котонска Библия, датираща от края на V–началото на VI в., части от която днес се съхраняват в Лондон (Brit. Mus. Ms Otho B VI) (Kessler 2000, 51–53). Като пряко инспириран от нея се счита цикълът "Сътворението на света", представен в мозайките от венецианския храм "Св. Марко" – 1240 г. (Demus 1984, 105–142). Други образци като цикъла от флорентинския баптистерий – 1270–1300 г. съчетават познатите схеми, които предлага ръкописът от Котон, с елементи, инспирирани от илюстрациите на книга "Битие" в мозаечния ансамбъл от църквата "Св. Мария Антиква" в Рим – VII в. и релефите в Оксера и Модена (Kessler 1971, 143–160; Demus 1984, 94 sq.). Като прототипи на този старозаветен цикъл, представен в програмите на събора в Монреал – 1183 г., Палатинската капела в Палермо – 1189 и църквата "Св. Франциск" в Асизи – 1290 г., О. Демус визира унищожените мозайки от V в. в римския храм "Св. Петър и Павел" и пряко инспирираните от тях, също безвъзвратно загубени, илюстрации на "Сътворението на света" от събора в Монте Касино (Италия) – XI в. (Demus 1949, o.c., 121 s., pl. 93–109; 43 s., pl. 26A–37, 250 .s.). Сходни формули за шестте дни на Сътворението представят и забележителните фрески от притвора на католикона в манастира Santa Maria de Sixena

(Vallanueva de Sigena, Osca, España (1190–1194). (Camps, Pages 2002, 12–127). Докато повечето от споменатите западноевропейски паметници представят пълния цикъл на "Сътворението на света", по същото време в храмовете от християнския изток приоритетно се илюстрира шестият ден (релефите от северната фасада на църквата "Св. Кръст" в Алтамар, Армения – 915–921 г., релефите от западната фасада на църквата в Канхасар – 1230 г., както и тези над южния портик на храма "Св. София" в Трапезунт, Турция – 1238–1263 г. (Eastmond 1999, 219–236).

В монументалната стенопис на Балканите разгърнатият вариант на цикъла също не се ползва с особена популярност. Най-ранният известен ни образец, съдържащ илюстрации на шестте дни от Божията деятелност, е запазен в параклиса "Св. Димитър" на църквата "Св. Спас" в Дечани (Сърбия) – 1335–1350 г. (Марковић, Марковић 1995, 324–350). В паметниците от периода между XVI и XVIII в. обикновено се илюстрира само шестият ден, т. е. "Сътворението на Адам", "Адам дава имена на животните", "Сътворението на Ева" и "Благославянето на праотците", като обикновено историята се продължава с "Изкушение", "Грехопадение", "Изгонване от Рая" и историята на Каин и Авел. Подобни примери дават илюстрациите на "Сътворение" в притвора на янинския храм "Св. Никола Филантропинос" – 1542 г. (Потариџовић 1993, 143–145, fig. 225, 226, 227, 229), притвора на католикона в атонския манастир Дохиар – средата на XVI в., галерията на църквата "Рождество Христово" в с. Арбанаси – 1681 г. (Прашков 1979; Геров 1996, 3–13), в притвора на католикона на манастира "Фанеромени" на о-в Саламин (близо до Атина) – 1735 г. (Кил 2002, 143) и др. На този фон с основание можем да кажем, че представеният в притворат на търновската църква "Св. Георги" цикъл "Сътворението на света" е безспорно уникален като замисъл и решение, още повече че подобен пример на съчетаване на първия с шестия ден не ни е известен. Макар че първата от разгърнатите фризово осем композиции е частично разрушена, запазеният от нея фрагмент не оставя съмнение, че е изобразявала Сътворението на небето и земята. За да разшифроваме правилно липсващите елементи от конкретния визуален код, с който е представен първият творчески акт на Бог Слово, е необходимо да изясним семантичното значение, което носят понятията "начало", "небе" и "земя" в библейския текст. За онагледяване ще ползваме илюстрацията на Бит. 1:1, от параклиса "Св. Димитър" на манастира в Дечани, където според колежата Јелена Марковић е изобразен Творецът в иконографията на Христос "да развива небесния свод, представен като голям свитък" (небето и земята от първия ден присъстват символично в разделения по хоризонтала фон на композицията – син –горе и

зелен с бели вълни – долу) (Марковић, Марковић 1995, 325). Независимо че при "Сътворението" от търновския храм запазените фрагменти подсказват съвсем различна схема, интересът ни към тази формула е продиктуван от присъствието на своеобразната и антитеза в горната част на композицията Страшния съд, където два ангела свиват подобен свитък, на чийто фон са изобразени: дейсисна конфигурация с Христос Велик съдия, войнството Му от ангели и символите на слънцето и луната. Илюстрацията на тази представа за последните дни напомня метафората от апокалиптичната картина, обрисувана от св. ев. Йоан "... и небето се дръпна и се нави като свитък..." (Откровение 6:14), и в този смисъл съпоставянето ѝ с текста от Битие 1:1 позволява едно по-широко тълкуване, осмислящо още по-ясно антитезата между "Сътворението на света" и "Страшния съд", представена в програмата на притвора от църквата "Св. Георги". Ако възприемането на свитъка като алегория на времето отъждествява развиването му в Дечани с неговото "начало" като битийна категория, то сгъването му при Второто Христово пришествие от търновския храм би трябвало да представя края на времената, когато са се изпълнили пророчествата и са се попълнили списъците на избраните. В контекста на подобно тълкуване можем да дадем като пример запазен панел със "Страшния съд" от един синайски квадриптих от XIII в., където над свитъка, който сгъва ангелът от Апокалипсиса, е изписано: "χρονοσ" – време (Bakalova, Petkovic 2003, 205–207, fig. 177). Разгледано в този смисъл, "Сътворението на света" от западната стена на нашия притвор изобразява началото на реализацията на Божия промисъл за света, а неин контрапункт на отсрещната стена е Съдът над изкупения свят, като "равносметка" на този етап от Домостроителството.

Днес от първата композиция на въпросния цикъл могат да се различат само главата и нимба на Твореца, представен в иконографията на Христос Емануил, и вляво от Него – персонафикацията на земята във вид на царствена фигура с корона и нимб, вписана в сива елипсовидна мандорла. Тази конфигурация предполага и от дясно на Твореца да е имало подобна фигура, персонафицираща небето (*Ил. II*). Сходен пример предлага илюстрацията на Сътворението на света в Библия Сувини от края на XII в. (Мулен, Общинска библиотека), където Бог Слово е изобразен да представя новосъздадените "небе" и "земя" като вписани в кръгли медальони, ликове на млад момък и жена с мафорий (Шиваров 2005, 93).

Християнската екзегеза идентифицира "небе" с висшия духовен свят, сътворен от Бог преди материята и участващ съвместно с Него в следващите актове на творчеството Му, а "земя" – с първоматерията или хаоса, от който по Божията воля е образувано

всичко. Визуализацията на тези понятия в различните паметници, датиращи от различни периоди на християнското изкуство, не следва определена закономерност. В нашия случай сивият цвят на мандорлата, обграждаща персонификацията на земята, се асоциира с ползваните в текста на Битие 1:1 определения за нея – “безвидна и пуста”, включващи се в понятието за тъмнина. Между новосътворената земя и Бог Слово, в горната част на композицията, в полукръгъл червен сегмент, е изобразен в проявлението Си на гълъб Св. Дух, носещ се над водата. Във втората композиция, в същия червен цвят, виждаме представена сътворената светлина, която в следващите сюжети от фриза, във вид на сияние (мандорла), неизменно съпътства образа на творещия Бог Слово. Предвид множеството значения на червения цвят в Стария и Новия завет, най-подходящото му тълкуване за конкретния случай е като символ на живота (Шиваров 2005, 51) и респективно – на животворящата сила на Втория Божиипостас.

За разлика от повечето илюстрации към текста на “Битие”, където изначалното Слово е представено в познатия образ на историческия Христос (Събора в Монреал, баптистерия във Флоренция, църквата “Сан Франциско” в Асизи, параклиса “Св. Димитър” на църквата “Св. Спас” в Дечани, манастира Дохиар на Атон, галерията на храма “Рождество Христово” в Арбанаси), тук идеята за Твореца е предадена условно в утвърдената за втория Му ипостас преди Въплъщението иконография на Емануил (голубрад юноша, облечен в светли одежди). Тази древна формула за представяне на творещото Слово, позната от миниатюрите в ранните библии, стенописите от края на XII в. в църквите “Св. Петър” в долината Ферентило в Умбрия и “Св. Павел” в Сполето, от мозайките във венецианския храм “Св. Марко” и др., не съдържа каквито и да било елементи, свързани с възможна промяна (брада или подчертана възраст). Макар и свидетелстваща за някои непревъзможнати влияния от раннохристиянското изкуство, тя най-адекватно представя неизменния и абсолютен Божиипостас в творческия Му акт, на Когото съответства и създаденият по “Негов образ” Адам – нетленен (следователно без възраст) преди Грехопадението.

Както се вижда, и в двата случая Творецът се идентифицира с Христос. Възприемането Му като агент на съзиданието е дървен и твърдо поддържан постулат на вярата. Трасиран в евангелието на Иоан 1:6 и препотвърден в Откровение 21, той най-ярко се визуализира в тези илюстрации към “Битие”, където Творецът е представен с кръстат нимб, с вписани в него Алфа и Омега. Макар че в нашия случай този елемент не е включен в схемата Му, същността и съдържанието ѝ остават непроменени. По-скоро прави впечатление различният подход на зографа от църквата

“Св. Георги” при представянето на втория и третия творчески акт на Бог Слово – сътворението на светлината и разделянето ѝ от тъмнината (*Ил. III*). Тук ползваният при илюстрирането на първия акт метод на персонифициране на трудно изобразимите понятия е преосмислен в абстрактни символи, като отново е заложено на цветовата семантика. Изобразен до поясно, Бог Слово сътворява светлината, представена като голям червен кръг. Ако в християнската екзегеза кръгът се асоциира с вечността, а червеният цвят запазва споменатото си значение като символ на живота, естествено е утвърждаването в следващите композиции на тази абстрактна формула за светлината като атрибут на творещия Трансцендент.

Афинитетът към изразяване на абстрактни идеи и понятия посредством геометрични форми датира от дълбока древност, но едва при Платон, а по-късно и при Козма Индикоплевтос (VI в.) получава известна теоретична аргументация. Ако за Платон сферата е била най-прекрасното измежду обемните тела, а кръгът най-красивата геометрична фигура, няколко столетия по-късно кръгли, полукръгли и радиални форми придружават като илюстрации изложената в “Християнска топография” представа за Вселената на известния александриец Козма Индикоплевтос. Популярността, с която неговият труд продължава да се ползва и през Средновековието, до голяма степен допринася за префигурирането на споменатите геометрични форми в абстрактни символи на християнския универсум (Liaño 1998, 219). В стенно пано със “Сътворението на света”, извезано от вълна и лен, с размери 3,65 x 4,70 м., от Каталуня (Испания) – 1100 г., което се съхранява понастоящем в катедралата на Жирона, с цветни кръгове са визуализирани небето и земята от първия ден (Simon 1993, 309–311). По-късно в някои италиански паметници от края на XII в., представящи шестия ден от сътворението на света (стенописите от църквите “Св. Петър” в долината Ферентило в Умбрия и “Св. Павел” в Сполето; мозайките от съборния храм “Успение Богородично” в Монреал (Сицилия), виждаме Бог Слово, седящ върху концентричните кръгове на сътворения Космос (Liaño 1998, 220). Що се отнася до сферата като формула за Божиите творения от първите дни, около 1240 г. я срещаме да представя светлината, тъмнината и твърдата в мозайките от призора на венецианския храм “Св. Марко” – 1240 (Demus 1984; Velmans, Koras, Suput 1999, 202–204), или в илюстрациите към Битие в някои по-късни средновековни Библии като датиращата от 1390 г. Библия от Public Librari, New York, Spencer Collection - Ms. 022 (<http://digitalgallery.nypl.org>).

Следващата композиция от цикъла в църквата “Св. Георги” интерпретира текста от Бит. 1:4 в изключително интересна схе-

ма. Изобразен отново до поясно, но вече в сиянието на сътворената светлина, Бог я отделя от тъмнината. Представена като сив кръг, скачен с червената полукръгла мандорла, обграждаща фигурата на Твореца, тази формула за символично представяне на различни, но свързани или произтичащи едно от друго явления, понятия, действия и др. е позната в християнската иконография. Между XI и XII в. тя се ползва в романското изкуство за представяне на двойствената природа на богочовека Христос (фигурата Му в слава не рядко се изобразява вписана в мандорла, съставена от два застъпващи се кръга) (Camps, Pages 2002, 24–29).

Значително по-късно, на изток, в поствизантийската балканска живопис при някои от илюстрациите на Икос 8 от Богородичния Акатист – текстът “Неописуемото Слово изцяло бе на земята, без ни най-малко да отстъпи от небето...” – същата идея буквално визуализира метафората от песнопоетичния текст във вид на две скачени мандорли, във всяка от които е изобразен Бог Слово (Ръцева 2005, 95–96). В нашия случай буквализацията е насочена към глагола “отдели”, като връзката между сивия кръг, асоцииращ се с тъмнината, и полукръглот червено сияние, обграждащо фигурата на Твореца, представя не крайния резултат, а процеса. Този старозаветен сюжет се явява алюзия към отделиянето на праведниците – осветени от Божествената слава, от грешниците – обречени на вечен мрак, изобразени на източната стена, където е илюстрирано Второто Христово пришествие.

Следващите 5 композиции, последната от които не е запазена, са свързани със шестия период (ден) от Сътворението на света, в който обект на Божията деятелност е човекът. Първата от тях, съответстваща на текста от Бит. 2:7, представя неговото създаване от земна материя. В червена елипсовидна мандорла е изобразен Бог Слово, обърнат с благославящ жест към полуизправения Адам. Кръстосаните пред гърдите ръце на праотеца подсказват, че все още не му е вдъхнат живот (*Ил. IV*). Ако този акт, съобразно същия разказ за “Сътворението”, тук не е представен, в притвора на венецианския храм “Св. Марко” виждаме “диханието за живот”, олицетворено по античен модел от гола детска фигура с криле в ръцете на Адам. В църквата “Св. Георги” във В. Търново подобна фигура, макар и без криле, държи прамайката Ева от следващата композиция. Според тълкуванието, което дава св. Симеон Нови Богослов (XI в.) на същия разказ, тя би трябвало да е получила душа от одушевената плът на Адам, от която е създадена, а не директно от Бог (*Ил. V*) (Dargrouzes 1966-1967, 1–13; Fernandez Jimenez 2002, 41). И неминуемо пред нас възниква въпросът: Ако действително е представено създаването на Ева по текста от Бит. 2:22 и детската фигурка в ръцете ѝ приемем като олицетворение на одушевяването ѝ от

вече одушевената плът на Адам, то защо предходната композиция не представя акта, в който праотецът получава "дихание за живот", т. е. как Адам би могъл да "одушеви" Ева, преди неговата плът да е одушевена от Бог? Явно тази необичайна схема ни сблъсква с проблема за двойния разказ, който ни предлага книга "Битие" 1:26-27 и 2-7. Включен още от древността в орбитата на внимание на светите отци, той е довел до възникването на две интерпретации (Orbe 1997, 13-31; Sfamini Gasparro 1991, 511), намиращи по-късно развитие при св. Симеон Нови Богослов, според който "Човекът е единственото същество от видимите и невидимите, което е било сътворено двойно (двукратно) от Господ, от една страна, тялото – "нетленно и материално,.... но все още не напълно духовно" и, от друга страна – душата" (Fernandez Jimenez 2002, 38-39). Макар и в известна степен адекватно към нашия образец, това тълкуване не дава обяснение за присъствието на споменатата детска фигурка в ръцете на Ева, защото дори и феминистки настроените екзегети трудно биха се съгласили с възможността Адам да е получил "дихание за живот" чрез нея. Единственото обяснение, което бихме могли да предложим на този етап от проучването, е въпросното олицетворение на душа да изразява в по-алегоричен план антитезата: Какво Бог дава на нашата прамайка и респ. на човека? – безсмъртна душа и свободна воля и с какво го изкушава дявола? – с абсурда творението да стане равно на Твореца. Развито като илюстрация и в следващите композиции от цикъла "Благославянето на праотците от Господ" (Бит. 1:28) и "Изкушението на Ева" (Бит. 3:1-5) (Ил. VI), това тълкуване изнася на преден план исконния за християнството морално-етичен проблем "гордостта" в позицията на първопричина за греха, т. е. възгордял се със своето съвършенство (1 Тим. 3:6), човекът не успява да съхрани достойнството си (Иуд. 6) (Лопухинъ 1986, 8). Резултатът от този избор – "Грехопадението" – по всяка вероятност е бил представен в последната (сега разрушена) композиция от цикъла.

Спецификата на "Сътворението на света" от църквата "Св. Георги" предполага възможността подобно визуално тълкуване на Библейския текст да е свързано с влиянието на поникналите през XVI и XVII в. с католическата и протестантска пропаганда идеи на Реформацията, която открила на Запад нова ера в преводите на Петокнижието и неминуемо оказва влияние и върху православната екзегеза (Шиваров 1995, 80). Не бива също да отминаваме и факта, че паметникът датира от времето на най-висока ескалация на богословските спорове, довели до продължилата трийсет години (1618-1648 г.) междуконфесионалната война (Шиваров 1995, 81).

Поставяйки този уникален като замисъл и решение старо-

заветен цикъл в цялостния полемичен контекст на програмата (доколкото, разбира се, е възможно тя да се ретроспектира по запазените фрагменти), в нас се затвърждава мнението, че той не лансира само обичайната дидактична максима за последиците от Грехопадението, а по-скоро е част от христоцентричната идея за Божието Домостроителство. В този аспект не можем да не отбележим връзката между Ева и св. Богородица, представена в източната част на северната стена в предобраза си на Древо Йесеево, а в подсводовата арка – в предобраза си на небесната стълба от видението на праотец Яков. Йесей, по аналогия с Адам, който спи, докато от реброто му излиза Ева, неразумно проправила пътя към греха, също се изобразява спящ, докато от корените му произлиза “новата Ева” – св. Богородица, чието смирение е открило на човечеството пътя към неговото изкупление (Abbe Corblet 1860, 54–55) и като стълба ще го отведе към Небесното царство...(Панайотова 1993, 51). В този контекст биха могли да се разгледат и изобразените като стражи в най-източната зона на южната стена, непосредствено до Страшния съд, образи на пр. Илия и праведния Енох – единствените взети от Бог. Тяхното присъствие се явява библейско доказателство за възможното спасение на човечеството и преди Въплъщението на Словото чрез спазване на Божиите заповеди.

Разгледана в по-мащабен план, програмата на притвора в търновския храм “Св. Георги” е подчинена на идеята за Божието вездесъщие и могъщество. Ако още с влизането си в храма, заставайки пред великия Хронократор – господаря на съвременното време, богомолецът се замисля за финала на земния си път, обръщайки се назад, той вижда в цикъла “Сътворението на света” началото му и първопричината за неговата мимолетност. Интерпретирайки, от една страна, по доста нетрадиционен, а от друга – по твърде архаичен за времето си начин текста от кн. Битие, този цикъл намира по-близки иконографски паралели в паметниците на романската монументална живопис и книжната миниатюра от епохата на готиката, отколкото в по-ранните и съвременни му балкански образци. Подобен факт не само отново изнася на преден план често визириания в изследванията на много колеги проблем за влиянието на западноевропейското изкуство у нас и пътищата за разпространението му, но и поставя пред съвременната ни изкуствоведска наука назрялата необходимост от детайлното му и изчерпателно проучване.

ЛИТЕРАТУРА:

- Геров 1996:** Г. Геров. Време и "история" в стенописите от галерията на арбанашката църква "Рождество Христово". – Проблеми на изкуството, 41, 1996.
- Димитров 2000:** С. Димитров. Второ търновско въстание. – В: История на Велико Търново. т. 2, В. Търново, 2000.
- Дринов 1882:** М. Дринов. Български летописен разказ от края на XVII в. – ПСп.1882, № III.
- Кил 2002:** М. Кил. Изкуство и общество в България през турския период, С. 2002.
- Косева 2003:** Д. Косева. Два комплекта икони от 1616 и 1685 г. за иконостаса на църквата "Св. Георги" във Велико Търново – Старобългаристика, XXVII, 2003, 2.
- Лопухинь 1986:** А. П. Лопухинь. Библейская история Ветхаго завета, Монреаль, 1986.
- Марковић, Марковић 1995:** Ј. Марковић, М. Марковић. Циклус Генезе и старо-заветне фигуре у Параклису Св. Димитрја. Зидно сликарство Манастира Дечана. Граћа и Студије, Београд, 1995.
- Панайотова 1993:** С. Панайотова. Иконография и богословска интерпретация на сцената с Дървото на Йесей в английските псалтири (XII–XIII в.). – Проблеми на изкуството, 4, 1993.
- Поповска–Коробар 1997:** В. Поповска–Коробар. Към атрибуцията на живописста в Слимничкия манастир и нейните паралели в някои църкви в България, – Проблеми на изкуството, 1997, 2.
- Прашков 1995:** Л. Прашков. Църквата "Рождество Христово в Арбанаси", С., 1979.
- Ръцева 2005:** С. Ръцева. Църквата "Св. Атанасий" в Арбанаси и традициите на епирското ателие. В. Търново. 2005 г.
- Тютюнджиев 2007:** Ив. Тютюнджиев. Търновската митрополия през XV–XIX в., В. Търново, 2007.
- Шиваров 1995:** Н. Шиваров, Библиестични насоки в Европа през XVI–XVII в. – В: Ренесансът и България, С. 1995.
- Шиваров 2005:** Н. Шиваров. Херменевтика на Стария завет, С. 2005.
- Abbe Corblet 1860:** Abbe Corblet. Etude iconographique sur l'Arbre de Jesse, Paris, 1860.
- Camps, Pages 2002:** J. Camps, M. Pages. Guia visual art romanica. Museu Nacional d'Art Catalunya. Barcelona, 2002.
- Bakalova, Petkovic 2000:** E. Bakalova, S. Petkovic. "Iconografia bizantina". In: E. Bakalova, G. Passarelli, S. Petkovic, A. Vasiliu, T. Velmans, P. Vocotopoulos, El mundo del icono desde los origenes hasta la caida de Bizancio Madrid, 2003.
- Darrouzes 1966–1967:** J. Darrouzes. Tratados Eticos I vols. 3, en Sources Chretiennes, Paris, 1966–1967.
- Demus 1949:** O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
- Demus 1984:** O. Demus. The Mosaics of San Marco in Venice. vol. 2, Washington, 1984.
- Eastmond 1999:** A. Eastmond. Narratives of the Fall: Structure of Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond. – DOP, 53, 1999.

Fernandez Jimenez 2002: F. M. Fernandez Jimenez. El Humanismo bizantino en San. Simeon el Nuevo Teologo. La renovacion de la mística bizantina. (Nueva Roma, vol. 8), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2002.

Kessler 1971: H. L. Kessler. Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles. – Art Bull 53, 1971, 2.

Kessler 2000: H. L. Kessler. Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Pennsylvania, 2000.

Liaño 1998: E. Liaño. La pintura románica pintura románica, primer lenguaje común europeo. – In: J. Sureda, E. Liaño, El despertar de Europa. Pintura románica, primer lenguaje común europeo siglos XI–XIII. Madrid, 1998.

Orbe 1997: A. Orbe. Antropología de San Ireneo, Madrid, 1997.

Sfameni Gasparro 1991: G. Sfameni Gasparro. "Creación (doble)", en Berardino, A., ed., Diccionario Patristico y de la Antigüedad Cristiana, Salamanca, 1991.

Simon 1993: D. Simon, Late Romanesque Art in Spain. – In: The Art of Medieval Spain a.d. 500 – 1200, The Metropolitan museum of Art, New York, 1993.

Stefanov 1992: P. Stefanov. On the Greek-Bulgarian art relations in the XVIIth century (based on material from St. George's church in Veliko Tarnovo). – Etudes balkaniques, 1992.

Velmans, Korac, Suput 1999: T. Velmans, V. Korac, M. Suput. Bizancio. El Esplendor del arte monumental, Madrid, 1999.

Ποταμιανου 1993: A. M. Ποταμιανου. Η μονή των Φιλανθρωπινθν και πρωτι φαση της μεταβυζαντινες ζωγραφικε, Αθηνα, 1993.

ON THE SPECIFIC FEATURES OF "CREATION OF THE WORLD" CYCLE FROM
THE NARTHEX OF
THE CHURCH OF ST. GEORGE IN VELIKO TARNOVO

Svetozara Ratseva

Summary

The present study centres on the *Creation of the World* cycle, developed in the frieze on the western narthex wall of the church of St. George in Tarnovo. The cycle interprets the text of the Book of Genesis rather untraditionally and simultaneously quite archaically. It finds closer iconographic parallels in the monuments of the Romanesque painting and a book miniature from the Gothic period. Thus the cycle presents us with the problem about the influence of western European art on Bulgaria and about the ways of its spreading. We suppose that one of these ways was through the influence of the Reformation ideas which sprang during the sixteenth and the seventeenth centuries as a result of the Roman Catholic and Protestant propaganda. In the West this started a new era in the translation of the Pentateuch and thus unavoidably influenced not only the Orthodox exegesis but also the respective visual interpretations of some Biblical texts.

We consider this Old Testament cycle unique in its conception and development and we study it within the overall polemic context of the program, covering the beginning and the end of the Genesis time. This confirmed our conviction that it does not just bring to the fore the traditional didactic maxim on the consequences of the Fall but that it is also part of the idea about God's Providence. God created the world through the Word and will judge it through Him. The expected result is a transfigured man who will be able to regain his original perfection from before the Fall. The present research work studies this ontological dependence in the overall anthropocentric context of the program compares the cycle with the illustration of the Last Judgment and clarifies the connection between the cycle and the rest of the topics presented on the walls of the narthex.