

## КАВАЛЕТНИЯ ПОДХОД ПРИ РЕАЛИЗИРАНЕ НА СТЕНОПИСНА ПРОГРАМА В МАЩАБНИ САКРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА – КАТЕДРАЛЕН ХРАМ „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“, ГР. ЛОВЕЧ

Владимир Аврамов

**Резюме:** В представения текст, съпътстващ изображенията, е изследвано отношението „монументално–кавалетно“ в контекста на църковната стенопис. Подчертан е диалогът на взаимното проникване и баланс на основополагащите за монументалната живопис концептуални платформи, както във формален и естетически, така и в каноничен и религиозен аспект. Изследвана и защитена е амбивалентността на понятията „абстрактно“ (монументализъм) и „индивидуално“ (кавалетност) в цялостната организация на вътрешно храмово пространство. Тезата, която аргументира цялостното изписване на пространството и е концентрирана в текста е, че при уголемяване на мащаба кавалетният подход става доминиращ, без това да противоречи на каноничната доктриналност на Ортодокса.

**Ключови думи:** стенопис, живопис, храм, иконография, монументалност, кавалетност

## THE EASEL APPROACH IN THE REALIZATION OF A MURAL PROGRAM IN LARGE-SCALE SACRED SPACES – CATHEDRAL, “ST. ST. CYRIL AND METHODIUS”, LOVECH

Vladimir Avramov

**Abstract:** The text accompanying the images presents the opposition of the “monumental-cavelet” in the context of the church frescoes. The dialogue of the mutual penetration and balance of the conceptual platforms as a fundamental of monumental painting is emphasized, both in formal and aesthetic way, as well as in canonical and religious aspect. The ambivalence

of the concepts "abstract" (monumentalism) and "personal" (cavalinity) in the overall organization of the inner temple space has been studied and defended. The thesis that argues the overall painting of space and is concentrated in the text is about the scale increases the easel approach and it's domination, without contradicting the canonical doctrinaire of the Orthodox.

**Keywords:** mural, painting, temple, iconography, monumentality, cavaliness

*„Малкото се проектира в голямото, голямото – в общото, общото е проекция на Универсума“*

Религиозната култура на ортодоксалния човек в широкия си семиотичен смисъл е синкретична система на отношения между него и различните „участници“ в църковното тайнство: песнопения, литургични текстове, обредни движения и действия на свещенослужителите, запалени свещи, димящ тамян, икони и стенописи. Тази система, по презумпция, регламентира поведението на вярващия в храма, а отношението между художник и зрител (вярващ) формира в голяма степен особен сакрален свят, съкровена православна духовност.

За вярващият, пристъпил вратите на храма има една основна мисъл: „Аз имам нужда от молитва“, респективно от Бога. „Що е Бог“ е изобщо казано абсолютно непознато за него, то се намира извън способностите му за визуално възприятие. Именно храмовият живописен ансамбъл има огромната задача да „придружава“, да „съпътства“ и да поддържа вярващия в този негов контакт с Предстоятеля. Той е създаден да увлича умът му в разчитане и разгадаване на светите тайнства. Стенописите и иконите в своето единство са универсалните „учители“, подпомагащи зрителя-реципиент да декодира в максимални подробности космологията на Църквата (за никого не е тайна, че църковното изобразително изкуство е рисувано евангелско слово, визуална лектична икона). За да е налице безусловността на този духовен акт, стенописната програма (следваща архитектурата) трябва да е ясна, целокупна, категорична и универсална.

В стремежа си да канализира духовно-естетическите норми и критерии, отношението „църковна архитектура-църковна живопис“ влиза в ролята на визуален ментор чрез използването на църковния канон. В своята методологична, но преди всичко философско

теологична комплексност, канонът (византийската традиция) не би трябвало да се приема единствено като императивна норма, целяща шаблонизация и унифициране на всички храмови ансамбли. Той, по-скоро, установява, подпомага авторите, регламент за изграждане на обеми и пространства. Относно формата, стила и акцентите в дълбочината на сакралната знакова система, обаче, канонът е достатъчно либерален – не налага никакви догматични постулати. Това в особена сила се отнася и за стереотипно натрапените ни изисквания за „свърхчовешка“ монументалност или пък за „раздробяваща“ до пунктуалност кавалетност. Дуализмът и колаборацията на тези две категории, както и тяхната амбивалентност във всяка църковно стенописна система е основен проблем на този текст. Съобразени, (но не и закрепостени) в своята концептуалност с канони, обърнатите понякога полюси на двете понятия иновативно и мотивирано дообогатяват сетивните ни възприятия. А целта, безспорно, е: *Посланието на храма трябва да бъде отправено към вярващия по оптимален и пълнокръвен начин, за да се осигури плътното му „съприкосновение“ със Спасителя, с всепроникващата му любов.*

Текстът, съпътстващ визуалния материал, представя проектирането и реализацията на авторска стенописна програма в катедрален храм „Св. св. Кирил и Методий“, гр. Ловеч. (В реализацията участват: г-р Николай Николов, Васил Мишев, Мирослав Стефанов, Пламен Кондов). Това е единственият новопостроен от почти 100 години насам (91) катедрален храм в България. Огромната му разгърната площ от 1700 кв. м. го прави най-мащабен, след „Св. Александър Невски“ в София, храм на територията на Българската православна църква. Осветен е на 30.04.2017 г. от Н. С. патриарх Неофит в съслужие с 14 епископи и представители на гръцката, руската и румънската православни църкви.

- *Данни за храма:*

- трикорабна базилика на две нива с общо 4 свети престола (3 на горното и 1 на долното ниво).

- построен в периода 2005-2017 г. по инициатива и с усилията на Н. В. Гавриил Ловешки. Архитект: Цветана Ковачева, по идеен архитектурен план на йеромонах Роман от атонския манастир „Параклитос“:

- височина до върха на купола – 25 м; до върха на сводовете в нефа – 12,5 м; ширина – 27 м; дължина – 37 м; диаметър на барабана – 7.2 м.

- площ за изписване (стени и тавани) – около 3600 м<sup>2</sup>.

- носител на Голямата награда „Сграда на годината 2017“ в едноименния национален конкурс, организиран от МРРБ и „Градът Медия Груп“.

- *Идеен план за стенописната украса:*

Изготвеният, през 2015г. от мен, идеен проект (на базата, на който се разви иконографското проектиране в М 1:10; 1:20; 1:30; 1:40) изцяло се позовава на християнската топографска символика за местоположението на образите в храма.

Основно, централно място отделям на Господ Бог, разкриващ се като безусловен символ на вярата и човеколюбието. Пълноценното присъствие на Въплътеният Спасител (в едновременно проявление на своята божествена и човешка същност) е базисен фундамент, около който е изградена цялата християнска, ортодоксална иконография. Следвайки символиката на богословските трактати под Вседържителя поставям пророците, предвещаващи Бога. Низходящо, под барабана, са основните „стълбове“, изграждащи връзката с небето: евангелисти (в пандантивите) и апостоли. Четирите подкуполни колони са естественото място за поместване на стълпниците (Даниил, Симеон, Алипий, Лазар). Рисуваните им, като стълбове с капители, постаменти са в архитектуронична връзка с архитектурния елемент *колона*, върху който са позиционирани. В десният кораб са изобразени изцяло български светци – продължение на заложената в иконостаса линия на присъственост само на български светци в апостолския ред. Това пък е продиктувано от мащабното изображение в десния (южен) купол на патронът на това пространство – Св. Йоан Рилски, небесният покровител на България. На него е посветена, впрочем, и цялата южна апсида. В конхата на централната апсида, по регламент, е Богородица Ширшяя Небес (по-широка от небесата) върху ефектен фон, наподобяващ златно сияние зад силуета ѝ. Внушителната полуфигура на Девата (4,5 м.е разстоянието между дланите) е флангирана от обърнатите към нея св. Кирил и св. Методий в молитвени пози. Под конхата е каноничната Евхаристия, а под панорамната сцена в две нива са най-популярните литургисти и епископи. Горният регистър е доминиран отново от водещи български църковни дейатели – св. Евтимий Търновски, св. Климент Охридски, св. Киприан Киево – Московски и др.

Под максимално разгърнатия Христологичен цикъл в наоса са обособени пространства със сцени от българската църковна история: Покръстването на св. Борис-Михаил; Пренасяне мощите на св. Йоан Рилски и др. Основно място е отредено на иновативната авторска композиция „Събор на новоселските мъченици“.

На западната стена, на типичното си място над входа, е „Успение Богородично“ в импозантен размер от около 65 кв. м. Чрез него, както и чрез останалите сцени от Мариологичния цикъл в източната и

западната част (Рождество Богородично, Въведение в храма, Зачатието на Света Ана, Благовещение) се отдава нужната признателност на Божията майка – предстоятелка, застъпничка, посредник между Въплътения Бог и паството му.

В унисон със светлозарната същност на Бога („Светлина на светлините“ – Биение: „Аз съм светлината на света“ – ев. Йоан) в цялостното внушение на проекта иманентно присъства идеята за визуализиране и на „светлозарната“ роля на светите братя Кирил и Методий (патроните на храма). Като алюзия за божествена светлина, потенциалът на азбуката им (тези записани звуци) озарява със светлина „мрака“ на непросветените, разпръсква искрите на познанието в буквален и в алегоричен смисъл. В този план съвсем директно е сугестирана визията на отделната личност в общението си с Бога), търси се оптималното въодушевление, доверие и възторг, които функционалния храм синтез предизвиква у вярващия. Като резултат от това, внушителната площ за стенописна реализация в митрополитската катедрала е овладяна с похвати, изключително характерни (дори атрибутивни) за кавалетното изкуство: одухотвореност на лицата и жестовете, пространствени внушения, градация на цветните стойности в дълбочина (вкл. велатури в сянката), триизмерна обемност на телата, сугестиране за пространствено единство на реалност и трансценденциалност в общо изображение (реалните обекти са похромни, трансцендентните като архангели, мандорли и пр. са ахроматични или монохромни). Всичко това е подкрепено от максимална нюансираност на спектралните цветове, комплементарни „дуети“ между тях, „високи“ и „ниски“ тонове и полутонове, ювелирен орнамент, прецизиран до пунктуалност детайл и пр.

Темата „кавалетно – монументално“ винаги и основателно е разглеждана от различни аспекти и върху различни субекти. Диалогът между монументалност и кавалетност е и едно от главните основания за съществуването на всяко едно стенописно монументално произведение. Двете категории, както споменах, са едновременно и взаимообусловени в своята колаборация, и амбивалентни в съдържателната си същност. Ще бъде донякъде неправилно и ограничено, обаче, ако „физиономичните белези“ на основните протагонисти монументално и кавалетно се сведат само до техническия им характер и бъдат разгледани извън контекста на техния синергичен комуникационен контакт. А църковната стенопис е, може би, най-показателният пример за тяхната интеграция, за естетическата и идейната им целесъобразност, еманацията на хармоничните им „взаимоотношения“ в храмовия ансамбъл.

Пространството на обекта е с внушителни параметри – около 4000 кв. м. стенна площ, предназначена за изписване. В случая самият мащаб на сакралната архитектура съвсем естествено обуславя както смислово-тематично, така и като концептуален маниер монументалния характер на изображенията. Голямоформатните силуети, рязкото демащабирание в куполите, конхите и стените, издължената деформация на фигурите, пространствената хомогенност на общия ансамбъл изискват единство на **монументалност** и **монументализиране** на идейният проект в общ план (фигурални формации) и в индивидуална трактовка (отделните фигури). Това би осигурило на стенописния ансамбъл нужната визуално- идейна и физическа мощ за въздействие върху вярващия. В този аспект отказът от психологическа нюансировка и индивидуален подход към образите е съвсем естествен; плоскостната, статична величественост би трябвало да е търсена и желана....

Стегнатият, с висока степен на художествена условност образ, който, би бил приложим в светската стенопис, попада в много дълбоки противоречия с теофанично софистицирано естество на сакралните изображения. Това, че църквата е събор, съвкупност от вярващи (респ. множество, група, към които по презумпция е насочена „монументалността“), е точно така, но ако навлезем в дълбочина и проследим причините те да са в храма, ще проуедем, че:

- групата е създадена от много уникални индивидуалности, т.е. единия човек е равностоен на цяла вселена, както гласи сентенцията;
- индивидуалностите се чувстват по-сигурни и защитени в лоното на групата. Тук има и друго: отправената групово молитва, според теолозите, има много по-голяма духовна сила.

И все пак, в основата на молитвата е уединеното ѝ лично отправяне: „Исус често се оттегляше в самотни места и се молеше“ (Лука 5:16) или „ И като разпусна народа, той се качи на планината, за да се помоли насаме; и вечерта остана самичък“ (Матей 14:23). Ние също четем, че: „като стана в тъмни зори, Исус излезе и се отдалечи на уединено място, и там се молеше“ (Марко 1:35). Именно осъзнатата индивидуална необходимост от интимния момент на молитвеност е причина за непосредствения контакт на православния човек с иконата (пренасяща преклонението пред изображението върху нея върху прототипа му). Ето я и предпоставката за търсенятия от мен личностен, кавалетен подход при иконописване (вкл. стенописване), независимо от физическата големина на изображенията. В този случай стенописът престава да бъде обобщаващо естетико - художествено произведение, а се



превръща в огромна лектична икона, представяща много детайлно събитията, персонажите и аксесоарите. Фигурите придобиват всички специфики на портрета: психологизъм, изявен пластицизъм, максимална коректност в пресъздаване на костюмите (в повечето случаи с много характерни национални мотиви). По този начин, героите стават по-естествени, искрени и убедителни. Защото, по думите на Йоан Дамаскин „ние не можем да се издигнем до съзерцанието на духовните предмети, без някакво междинно, помощно средство и за да се издигнем до тяхната висота, имаме нужда от нещо, което ни е близко и сродно“ (Слово в защита на светите икони, гл. II). В този контекст, художникът разчита на визуалната памет (информираност) на вярващия, за да може последният да насложи това, което априори знае за видяното буквално върху това, което вижда.

Разменената валентност на **монументално** и **кавалетно**, на голямо и малко, има и още един формален аспект. За професионалния стенописец не е тайна, че в решаването на иконографската програма в малък размер (проекта, намаленото мащабно изображение) синтезирането и обобщенията, т.е. монументалното е много ясно изразено, и същевременно: колкото по-голяма е работната „територия“ (т.е. същинската реализация на терен), толкова повече е наситена с многообразни детайли, цветово и вальорно богатство и други прийоми, характерни за кавалетността.

Като пример за този феномен мога да посоча максималната лаконичност и визуална монументалност на средновековните миниатюри (Манасиевата хроника, Хрониката на Йоан Скилица, Лондонското Четвероевангелие) от една страна и огромните, „бъбриви“, с голяма доза илюстративност и растерност, стрийт арт обекти в някои софийски квартали, например („Хаджи Димитър“, в коритото на Перловската река и други в този дух). Предизвикателството пред църковният стенописец е да балансира двете направления, да примири антагонистите, да подчини целия им потенциал в услуга на търсените си послания.

Монументалното в храм „Св. св. Кирил и Методий“ безспорно присъства. Но то е преди всичко в глобалността на общият проект, в архитектурността и пропорционирането на отделните елементи в общата композиция. Този подход се забелязва и в съзнателния ми отказ от претрупаност на всички стенни участъци. И все пак, като приоритетен, се налага кавалетният подход. Това е подходът, който отразява най-плътното единение с Бога като лична необходимост, отличието на всеки един от нас от другият,

дори и в молитвите. Като продължение на това изтъквам, че този подход не допуска унифицирането на личностите, което е в унисон с хуманистичните тенденции на Европейското светоусещане (Волтер, Гьоте и пр.). Кавалетният подход ми дава възможност и за максимално разгръщане на цветовете ми програма, включваща цветните филтри, цветните велатури. И не на последно място – дава ми възможност за най-обективно интерпретиране на темата за исторически коректната героика на мъчениците от Ново село и на другите реални светци-мъченици. Като пример на съжденията ми, в авторската ми панорамна сцена „Събор на Новоселските мъченици“, залагам на **единството на сцената по време, място и действие – изключително кавалетен прийом**. На пръв поглед това е мащабна алегорична творба, но в действителност е едносюжетно (автономно) произведение. В него се търси много точно пресъздаването на конкретните исторически костюми, на характерния, за мястото, пейзаж, автентичното църковно здание в Априлци. Стремешът е да се възпроизведе конкретен отрязък от време. В тази композиция има и обобщения, и символика, но те са преди всичко в композиционната постройка – напр. централната конструктивна схема е „X“ образна, като внушителният „X“ тук е конотация с името на самия Христос.

Всички фигури, участващи в сцената, са изградени изцяло върху правдивото им житийно описание.

В цялостното изпълнение на катедралата отчетоха и допълнителни фактори, които налагат до известна степен присъствието на кавалетния подход. Ще се опитам да синтезирам основните от тях:

### **1. Загължителното надписване на всички светии и сцени**

Надписите сами по себе си дискредитират идеята за монументална условност и персонална анонимност.

### **2. Наличието на отривисти движения в основните сцени**

Липсата на застиналоост в Христологичния и Мариологичния цикъл, напрежението в историческите сцени и въобще цялата изразителна динамика на проекта също изключват постулативната „догматична“ статичност на монументалните форми.

### **3. Цветността не е условна, семпла и схоластична.**

В храма е разгърнат почти целият спектрален кръг с многообразни цветови контрасти: *светло/тъмно*; *количествен контраст*; контрастите *топло/студено* и *цветно/ахроматично*.

В тази насока, искам още веднъж да обърна внимание, че търсеното разграничаване на реални от имагинерни образи и обекти е постигнато чрез различното им цветово изграждане: реалните са изключително



полихромни (вкл. Христос и евангелистите), докато „нереалните“ са с нереална за натурни обекти ахроматична или монохромна трактовка – ангели, архангели, серафими, херувими, мандорли. В сцената „Св. Седмочисленици“, където Христос се явява като символичен небесен покровител на Св. Кирил и Св. Методий, той също е монохромен. Аналогично на това, тетраморфът (символите на евангелистите: ангел, лъв, бик и лъв) е ахроматичен. Чрез съвместяването и ритъма на цветни и „обезцветени“ участъци се получава една особено магнетична цветна полифоничност.

1. Иконата (респ. „иконовата“ трактовка на стенописната ми програма) е пряк „диалог“ с Бога.

А диалогът винаги се води отблизо, което изключва необходимата дистанция при „монументалните“ произведения.

2. Обемност на фигурите.

Както споменах, залагам на почти триизмерната „присъственост“ на персонажите чрез: преекспониране на светлината, близък до академизма строеж на кръглата фигура, ракурси, перспективни оптични илюзии, дори хвърлени сенки. Тези пластични прийоми игнорират плоскостно – декоративното двуизмерно пространство, ползвано като средство за монументално въздействие.

#### **4. Прецизен подбор на костюма и аксесоарите.**

Тази художествена буквалност е следствие на много обстойно проучване на характерните за историческия период и за региона носии, битови предмети и пр. Целта е постигане на максимална достоверност и коректност спрямо епохата и мястото (виж Лазар Габровски, Злата Мъгленска, Новоселските мъченици и др.). В хода на реализацията се наложи подходът, при който нито един от кръстовете в ръцете на светиите да не се повтаря. Всеки да е уникален сам по себе си, с типична текстурна характерност.

#### **5. Акцентиране и педантично изписване и на най-малките детайли в контекста на голямата форма.**

Изобразените детайлизиран епископски одежди (стихари, полиставрици, омофори, палици, епитрахили), гайтани, навуца, цървули, елеци, дантели, кошове, мраморни колони, тояги, жезли и пр. не са демонстрация на самоцелна виртуозност. Това е своеобразен поклон и възхищение пред създадения и организиран от Бог, до най-малките подробности, наш свят.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вероятността да се пропусне нещо, в генерализацията на един толкова пространен шест годишен процес, е доста голяма. И все пак, основният мотив в текстовото ми изложение несъмнено е предопределеният избор, на нетипична за монументалиста, стенописна програма. Авторската ми концепция е в пряка зависимост от идейната рамка на търсеното послание за непосредственост и интимност на сакралния акт. За да изразя максимално схващането си, че за зрителя (вярващия) външната възторжена красота е абсолютно релевантна на вътрешната му „достойност“, се налага да съм изключително задълбочен и изчерпателен при постановката (психологическа и физическа) на изображението светия (светица). По този начин стенописите ми се преобразуват в модифицирани „целувателни“ икони; в мащабни, но съкровени пана – спътници на човека в уникалния му духовен контакт с неговия Въплътен идеал – Бога.

В резултат на това съм убеден, че за разлика от другите стенописни форми, единствено църковната стенопис (независимо от мащабите си) е монументална само като структура, но не и като характер. В откровената си същност тя е изцяло кавалетна.



Христос Вседържител с ангели и архангели – централен купол, 2015 г.



Олтарно пространство на централен кораб,  
общ изглед, 2016-2017 г.



Свети литургисти – фрагмент от апсида на приземен храм  
„Въведение Богородично“, 2014 г.





Св. Йоан Златоуст - централна апсида, детайл, 2016 г.



Св. св. Кирил и Методий – фрагмент от сцената „Св. седмочисленици“, фриз от южен трансепт, 2017 г.



„Тайната вечеря“ – южен свод на централен олтар, 2017 г.



Св. Йоан Предтеча, архангел Михаил, Св. Иван Рилски и Св. цар Борис-Михаил – фрагмент от сцената „Дейсис“, фриз от северен трансепт, 2018 г.





Архангел Михаил и Св. Иван Рилски – фрагмент от сцената „Дейсис“, фриз от северен трансепт, 2018 г.



„Възкресение Христово“ и „Дейсис“ – северен трансепт, 2018 г.





Св.Злата Мъгленска – северен трансепт, детайл, 2018 г.



Св.Злата Мъгленска – северен трансепт, детайл, 2018 г.



Общ вид на вътрешно пространство, 2016 - 2019 г.

---

*Данни за автора:*

Проф. д-р Владимир Димитров Аврамов, Великотърновски университет „Св.св. Кирил и Методий“, Факултет по изобразително изкуство, катедра Стенопис; научни интереси – теория и история на изкуството, стенопис, живопис;  
E-mail: [vladavram@abv.bg](mailto:vladavram@abv.bg)