

**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ**

**ДЕПАРТАМЕНТ „ИЗКУСТВОЗНАНИЕ И ИСТОРИЯ НА КУЛТУРАТА“**

**ДОКТОРСКА ПРОГРАМА:**

**ИЗКУСТВОЗНАНИЕ И ВИЗУАЛНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ**

**ОБРАЗНА СИМВОЛИКА  
В ПОДОВАТА МОЗАЕЧНА УКРАСА ОТ  
РАННОХРИСТИЯНСКИТЕ БАЗИЛИКИ  
НА БАЛКАНИТЕ**

**Дисертация**

**за придобиване на образователна и научна степен**

**„доктор“**

**на**

**Марина Персенгиева**

**Научен ръководител:**

**Доц. д-р Оксана Минаева**

**София**

**2021**

**~ 1 ~**

# СЪДЪРЖАНИЕ

## СВИТЪК I

УВОД .....	5
1. Актуалност на темата .....	6
2. Преглед на проучванията и литературата по темата .....	7
3. Теоретична база и методология .....	13
4. Обект и предмет на изследването .....	16
5. Цели и задачи .....	17
6. Значение на изследването и очаквани резултати .....	18

## ГЛАВА ПЪРВА

<b>Раннохристиянският храм - литургична практика и символика на архитектурното пространство .....</b>	<b>20</b>
---	-----------

<i>1.1. Проникване и разпространение на ранното християнство на Балканите .....</i>	<i>20</i>
<i>1.1.1. Политико-географска характеристика на ареала .....</i>	<i>20</i>
<i>1.1.2. Проникване и разпространение на ранното християнство .....</i>	<i>24</i>
<i>1.2. Раннохристиянска литургична практика - поява и развитие .....</i>	<i>37</i>
<i>1.3. Раннохристиянската базилика и нейния символен аспект .....</i>	<i>40</i>
<i>1.4. Значение и развитие на подовата мозаична украса в декоративната програма на раннохристиянския храм .....</i>	<i>57</i>

## ГЛАВА ВТОРА

<b>Формиране на символичния художествен език в ранното християнство .....</b>	<b>71</b>
---	-----------

<i>2.1. Светите тайнства в контекста на раннохристиянската символика .....</i>	<i>71</i>
<i>2.2. Ритуал и сакрални предмети на Светата Евхаристия през IV-VI век .....</i>	<i>78</i>
<i>2.3. За мистериалния символичен език на раннохристиянската култура .....</i>	<i>85</i>
<i>2.4. Ранна образна система в християнството .....</i>	<i>100</i>

## ГЛАВА ТРЕТА

### Иконография и типология на изображенията и сцените на Евхаристийната тема в подовите раннохристиянски мозайки на Балканите

.....	111
<i>3.1. Източници за развитието на иконографията на Евхаристийни изображения и сцени</i> .....	113
<i>3.1.1. Старият Завет</i> .....	113
<i>3.1.2. Новият Завет</i> .....	123
<i>3.1.3. Най-ранното християнско изкуство от II-III век</i> .....	125
<i>3.1.4. Константиновата епоха</i> .....	127
<i>3.1.5. Влияние на езическото изкуство</i> .....	129
<i>3.2. Типология на изображенията с Евхаристиен характер</i> .....	135
1. Изворът на Живота .....	136
2. Съдът с чашата с вино, Лозницата и лозовите ластари .....	161
3. Хлябът за Св. Причастие и изображенията вместо него .....	171
4. Хризмата и Кръстът .....	181
5. Съд за миро .....	186
6. Съчетани или синтезирани в едно сцени .....	188

## ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

### Развитието на Евхаристийната тема в подовите мозайки

<b>в периода 313 г. - края на VI-началото на VII век</b> .....	195
<i>4.1. Иконографско-стилово развитие и разположение на Евхаристийните изображения и сцени</i> .....	195
<i>4.1.1. Иконографско-стилово развитие и разпределение на единичните изображения и сцени в периода 313-379 г.</i> .....	195
<i>4.1.2. Развитие и местоположение на изображенията и сцените с Евхаристийна тема от епохата на Теодосиевата династия (379-450)</i> .....	202
<i>4.1.3. Промените от втората половина на V век до коронясването на Юстиниан I в 527 г.</i> .....	210
<i>4.1.4. Новият стил и изборът на място от епохата на Юстиниан I</i> .....	218
<i>4.1.5. Иконографско-стиловото развитие и разположението на Евхаристийните изображения и сцени от Пост-Юстиниановия</i> .....	226

<i>период до края на VI-началото на VII век</i>	
<i>4.2. Фактори за развитието и промените в подовите мозайки с Евхаристийна тема</i>	229
<i>4.2.1. Промените в литургията и отражението им върху Евхаристийните изображения и сцени</i>	229
<i>4.2.2. Развитието на архитектурата и съответно на стенните мозайки и стенописи, и взаимодействието им с подовите мозайки, включително върху тези на Евхаристийна тема</i>	241
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	253
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	264
Библиография	264
Списък на съкращенията в текста	304
Списък на античните селища в текста	306
Списък на илюстрациите в текста	310
Списък на илюстрациите в албума	317
Списък на илюстрациите в каталога	335
<b>ПРИНОСИ</b>	343

## **СВИТЪК II**

### **КАТАЛОГ НА ИЗБРАНИ РАННОХРИСТИЯНСКИ ПАМЕТНИЦИ С МОЗАЙКИ ОТ КЪСНОАНТИЧНИТЕ БАЛКАНИ**

#### **Съдържание**

#### **Текст**

## **СВИТЪК III**

### **АЛБУМ**

## УВОД

Късната Античност е период, в който ясно се отразява онази всепроникваща синкретичност, характерна за граничните периоди, свързваща съществуващите културни традиции с нововъзникналото раннохристиянско учение, изразител на едно ново разбиране за света. Този граничен период, в който Античният свят е в навечерието на една нова цивилизация, която ще оформя европейската и световната култура, изкуство, философия и наука повече от две хиляди години, бележи повратен момент в мисловния свят на човечеството. Фундаментът, същността на основните мисловни кодове, най-пряко можем да проследим в Рим, Египет, Палестина, Сирия и на Балканите, а тази своеобразна духовна карта, от която ще се развива цялото дърво на човешката история, е записана и върху подовите мозайки от многобройните раннохристиянски базилики. Това не са само художествени декорации, а кодове, компаси за съществуването на една нова епоха. Те са преминаването, което Шпенглер по-късно ще нарече преход от Аполоновия към Фаустовския човек<sup>1</sup>.

Ранното християнство обхваща цели 6 века, от I до края на VI - началото на VII век. Те представляват един преходен период от Античността към Средновековието. Именно в този преходен период се осъществява приемането от империите, обществото и отделния античен човек, на новата вяра, с всичките ѝ различия, които частично запазват, но и подлагат на трансформация античното културно наследство. В това време на сблъсъци на идеи, представи и политически решения, се заражда и развива учение, което ще промени изцяло хода на историята и ще бележи изкуството с новия мироглед. Това ни дава основание да наречем тази епоха раннохристиянска и в нея търсим зародиша на християнското изкуство. Изкуство, възплътило в себе си мирозданието на един напълно нов свят, носещо в себе си ново разбиране за космоса, човека, битието и божественото. То възниква заедно със зародилото се ново религиозно учение – християнството, придобива сила с установяването и признаването му в Римската империя и най-вече израства по време на Константиновото, Теодосиевото и Юстиниановото

---

<sup>1</sup> Шпенглер, О. (1994), с. 88-90.

управление, първоначално с основаването на Константинопол, борбата за Никейската вяра, а в последствие със създаването и кулминацията на Източната Римска империя, наречена по-късно Византия.

Смяната на езическата култура с християнска е процес, който има глобален характер. Той включва промяна на вярванията, обичаите, законите, морала, познанието и изкуството или всичко онова, което изгражда една цивилизация. Това неизбежно поражда конфликт на мисленето, който постепенно изгражда, чрез приемствеността и трансформацията, новия модел, наречен християнско изкуство.

Изборът на разработваната тема е свързан с основния ни интерес към раннохристиянското изкуство, когато принципът на иманентност се открива в самите духовни основи и творческата дейност се схваща като проявление на един цялостен, единосъщен духовен принцип, а културата е израз и откровение на човешкия дух. Разглеждането на историята на изкуството като история на духа, намира своите измерения и знаковост именно в този период, в който всички културно-художествени проявления могат да бъдат изведени от една обща духовна основа.

### ***1. Актуалност на темата.***

Актуалността на дисертационната тема произтича от засиления интерес към мозаичната подова украса от раннохристиянските базилики на Балканите, които са обект на археологически проучвания, както на екипи от страните, в които се намират паметниците, така и от външни институции и университети. Като пряк изразител на ранната образна система на християнското учение и негова неделима част, мозайките са съществен елемент, участващ в изграждането на християнското богослужение и присъстват в самия фундамент на теологичния аспект на вярата.

Интерпретирането на подовите мозаични композиции чрез символния език на използваните образни групи в контекста на богослужението, главно на Светите Тайнства, не е нов поглед в изследването на раннохристиянското изкуство, в частност мозаичното. Но въпреки това не са много проучванията в тази област и върху въпросната проблематика се подхожда едностранчиво, като се разглеждат паметници от едно селище, район или съвременна държава, което не отговаря на

границите на древните провинции и диоцези, не спомага за адекватното отразяване на формирането на раннохристиянската култура, изворите ѝ и оказаните ѝ влияния. Този важен методически проблем се елиминира, когато подовите мозайки представят целия Балкански полуостров (без многобройните и далечни острови, голяма част от които не принадлежат на Балканите).

Включването на литургиката, архитектурата и мозаичната декорация в общ синтез, структуриращ философско-духовната рамка на раннохристиянското изкуство, е тема, която е с глобален характер и тепърва ще се допълва и развива. Освен това Балканите като пресечна точка на култури, етноси и религии предоставя възможността за откриването както на общо значимите проявления, така и на частни, местни символни групи, изграждащи характерния облик на християнската култура в региона.

## ***2. Преглед на проучванията по темата.***

Изследователският интерес в България към проблемите и въпросите, свързани с християнското изкуство и култура, е много голям. Началото е поставено още при създаването на Българското книжовно дружество през 1869 г., в чийто устав е записано необходимостта от създаването на „Старинен кабинет“<sup>2</sup>.

Едни от първите археологически проучвания на късноантичното изкуство и култура в България се дължат на Богдан Филов, чиято заслуга е проучването на раннохристиянската базилика „Св. София“ и ротондата „Св. Георги“ в София<sup>3</sup>.

Братята Карел и Херман Шкорпил описват археологически обекти от всички епохи. На тях дължим първото регистриране на много антични и ранносредновековни паметници на културата. Неиздаденият им труд „Християнски паметници от България“, част от който се съхранява в Археологическия музей във Варна, а друга – в архива на БАН, съдържа много ценни факти от теренни проучвания.

---

<sup>2</sup> Библиотечното дело в България (1984). *Сборник от нормативни документи 1878-1998, дял II - Устав на Българското книжовно дружество.*

<sup>3</sup> Филов, Б. (1910). Археологически паралели. Студии върху историята на античното изкуство в България. *СбНУНК XXVI*, с. 1-80; Филов, Б. (1912). *Антични паметници в Народния музей*; Филов, Б. (1913). *Софийската църква „Св. София“*; Филов, Б. (1933). *Софийската църква „Св. Георги“*.

През 1925 г. акад. Кръстю Миятев публикува книгата „Декоративната живопис на софийския некропол“, след която следват други студии и публикации, свързани с ранното християнство в България. В книгата се съдържа богат анализ на архитектурата и стенописите на гробниците на източния некропол на Сердика, датирани от II-IV век. Изводите, които прави по отношение на символите в изображенията, са меродавни и днес. През 1965 г. излиза неговия основен труд „Архитектурата в средновековна България“, в който са описани много архитектурни паметници от средновековието по българските земи.

Проф. Борис Геров е автор на основополагащи трудове, свързани с романизацията на българските земи в древността, с религиозния, административен и икономически живот в региона<sup>4</sup>.

Проф. Никола Мавродинов е един от първите изследователи на късноантичното и средновековно изкуство и култура, който обстойно изучава и описва различните проявления и закономерности в развитието им. В своите монографии и студии - „Византийската и старобългарската архитектура“ (1938/1939), „Византийската архитектура“ (1955) и др., задълбочено разглежда раннохристиянските храмове открити по българските земи. Изследва влиянието в архитектурата на декоративните художествени елементи, както и определя типичните проявления на раннохристиянското изкуство. Неговите изследвания стоят в основата на много бъдещи научни студии, свързани с византийското изкуство и култура.

През 60-70 г. на XX век с проучване на обекти от I до IV век се занимава Теофил Иванов и членовете на ръководената от него секция по Антична археология. Проф. Т. Иванов издава две студии по мозайки: „Римска мозайка от Улпия Ескус“ (1954) и за базиликата на епископ Йоан в Сандански, която е открита под негово ръководство през 1960 г.

Проф. Иван Божилов е един от най-значимите византолози в българската и световните научни среди. Автор е на над 140 научни студии, осем авторски книги и четири в съавторство, сред които „Владетели на

---

<sup>4</sup> Геров, Б. (1945-46). Латинско-гръцки лексикални взаимоотношения в надписите от балканските земи. *Годишник на Софийския университет*, т. 42-43; Геров, Б. (1948-49). Романизмът между Дунава и Балкана. *Годишник на Софийския университет*, т. 45; Геров, Б. (1989). *Латинските надписи намерени в България (надписи, намерени между Искър и Янтра)*.



византийската империя” (2005) , „Седем етюда по средновековна история” (1995), „Българите във византийската империя” (1995), „Византийския свят” (2008) и др. В търсене на духовното измерение на византийския свят, проф. Божилов разкрива в детайли сложните взаимоотношения, довели до неговото формиране, единството на културните явления и процеси и тяхното осмисляне в културно-исторически и философски аспект. Обстойно описва взаимоотношенията между Константинопол, като център на Византийската империя и културните средища в периферията, които са неделима и съществена част, както от историческата общност, така и от културата, наречена *византийска*.

Проф. Димитър Овчаров има дългогодишен опит в изследването на античната и средновековна култура и изкуство. Основните му интереси са насочени в областта на византийската и средновековна българска археология. Има обнародвани над триста научни студии, статии и монографии като „Художествена керамика в българските земи” (2010), „Ранновизантийската култура по българските земи IV-VI век” (2008), „Ранновизантийски паметници от България IV-VII век” (1978) и др. В проучванията си анализира появата и развитието на раннохристиянското изкуство в България като единна структура, обхващаща ранновизантийската естетическа мисъл в нейната цялост, проявена в архитектурата и монументалните изкуства – живопис, каменна и мраморна пластика и мозайки.

Един от първите изкуствоведи-изследователи на античните и раннохристиянски мозайки в България е доц. Ваня Попова<sup>5</sup>. Дисертационният и труд „Римские и раннохристиянские мозайки Болгарии (II-VI век)”, анализира детайлно подовите мозайки, включени в изследването. В последствие е издадена монографията „24 древни мозайки от България” (1987), в която са описани мозаични пана от Филипопол, вилата „Армира”, Марцианопол и др. Проучва базиликите в Одесос и Марцианопол, както и мозаичната украса в Епископските базилики в Сандански, Пловдив, София, Кюстендил и др., за които има редица публикувани студия. Редактор, автор и съавтор в изданията през 2016 г.

---

<sup>5</sup> Попова, В. (1973); Попова-Мороз, В. (1987); Попова, В. (2006); Попова, В. (2011); Popova, V. (2016); Popova, V. (2018); Popova, V. (2019) и др.

*Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*<sup>6</sup>, в който са събрани всички открити досега в България мозайки от Късната Античност и ранното християнство.

Следват редица проучвания, изследвания и публикации от ХХ-тия и ХХІ- век, свързани с имената на проф. Н. Чанева-Дечевска, проф. М. Ваклинова, доц. И. Топалилов, д-р А. Минчев, д-р В. Тенекеджиев, проф. Р. Иванов, проф. Г. Атанасов, проф. Ю. Вълева, проф. Б. Борисов, Е. Кесякова, М. Боспачиева, Ц. Дражева и др.<sup>7</sup> Цяла плеяда епиграфи, историци, културолози и теолози са посветили своите изследвания на писмените и исторически свидетелства от нашите земи, като професорите Б. Геров, В. Бешевлиев, Т. Герасимов, В. Динчев, С. Риболов, Н. Шиваров и много други учени, които са цитирани при съответните изследвания.

Сред чуждите научни среди интересът към проблематиката на раннохристиянското мозайчно изкуство, а в общ план на ранновизантийското изкуство, също е значителен. Това е тема на множество конгреси, симпозиуми, проучвания и многобройни трудове на утвърдени учени, като А. Грабар, С. Манго, Е. Китцингер, М. Берхем, Д. Леви, Г. Томашевич, К. Балмел, Е. Л'Оранг, Х. Нордхаген, С. Кампбел, П. Ацака, Е. Димитрова, Др. Зайковски, Р. Коларик, В. Битракова, В. Лилчик, Г. Томашевич, Бр. Матулич, Я. Милич, М. Капралевич, М. Тутковски, Б. Стойковски, Вс. Еличич, А. Бехари, Ск. Буши и др.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Pillinger, R. J. Lirsch, A. Popova, V. (2016). *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*. Akademie der Wissenschaften.

<sup>7</sup> Чанева-Дечевска, Н. (1999). *Раннохристиянска архитектура в България IV-VI век*; Иванов, Р. (2003). *Римски и ранновизантийски селища в България*; Дражева, Ц. (2002). Епископските центрове на Южното българско Черноморие V-XV век. В: *Известия на народния музей Бургас IV*; Дражева, Ц. (2000). Южночерноморските градове – културни феномени през Средновековието. В: *Научни четения по хуманитаристика*. I; Ваклинова, М. (1993). Раннохристиянските центрове в Североизточна Тракия. В: *Североизточна Тракия и Византия през IV-XIV в.*; Топалилов, И. (2012). *Римският Филипопол и др.*

<sup>8</sup> Grabar, A. (1966). *L'age d'ore de Justinien*; Grabar, A. (1979). *Byzantine painting: historical and critical study*; Kitzinger, E. (1951). *Studies on late antique and Early Byzantine floor mosaics*; Kitzinger, E. (1977). *Byzantine Art in the Making, Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3-7 Century*; Mango, C. (1978). *Byzantine Architecture*; ΣΥΝΤΑΓΜΑ I (1988). Ασημακόπουλου-Ατζάκα Π. Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. Τ. I-Γ. II; ; ΣΥΝΤΑΓΜΑ III (1998). Ασημακόπουλου-Ατζάκα Π. Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. Τ. III. Muçaj, S. Raynaud M.-P. (2005). *La mosaïque des églises protobyzantines de Byllis (Albanie)*. In: *La mosaïque Gréco-romaine IX*. vol. 1; Miletić, A. (1980). *Prilozi o ranokrscanskoj ikonografiji crkve Sv. Marije unutar grada Farosa*; Jeličić-Radonić, J. (1897). *Salonitanska radionica mozaika kapljuc*; Matulic, B. (1899). *Motiv polumjesecastog stita na mozaicima salonitanske Skola-Radionice mozaika*; Milić, J. (1999). *Povijesni pregled liturgije s posebnim osvrtom na razvoj bogoslužja u protestantskim*

Изключителен принос в изследването на византийското изкуство има Андре Грабар, чиито трудове са основополагащи за много бъдещи изследвания – „La peinture byzantine” (1979), „Icones du Mont Sinai” (1976), „L’iconoclasme byzantin Dossier archeologique” (1957), „Cristian iconography: A Study of its Origins” (1968), „The art of the Byzantine Empire. Sources and documents” (1966) и др.

Сирил Манго прави проучвания, свързани с византийските мозайки. Неговите изследвания са издадени в студиите „Materials for the study of the mosaics of St. Sophia at Istanbul” (1962), „Byzantium: The Empire of New Rome” (1980), „Byzantium and its Image: History and Culture of the Byzantine Empire and its Heritage” (1984).

Сериозни и задълбочени изследвания правят руските учени В. Г. Василевский – „Обзорение трудов по Византийской истории” (1890), Ф. И. Успенский публикува своите изследвания в годишното издание „Известия Русского археологического института в Константинополе”, Н. Г. Кондаков е първия реален историк на византийското изкуство в Русия, създател на иконографския метод<sup>9</sup>, Ю. Н. Кулоковский и неговия тритомен труд „Истории Византии” (1910), В. Н. Лазарев с изданието „История византийской живописи” (1986), В. Лихачова и нейната монография „Искусство на Византия IV-XV век” (1986) и др.

Литургичната практика в ранните години на християнството поставя много проблеми, тъй като нейното окончателно формиране се извършва едва през VII век, но тайнствата и обредите са установени още в Апостолския век и за тях съдим по старозаветните и евангелски текстове, богословските съчинения на Св. Климент Александрийски („Stromateis”), Св. Йоан Златоуст („Беседи на нравствени теми”, „Света Литургия”), Св. Василий

---

*crkvama i crkvama reformacijske baštine*; Kolarik, R. (2002). *Synagogue floors from the Balkans: Religious and historical implications*; Tutkovski, M. (2014). *The symbolic messages of the mosaics in the southern basilica at Plaoshnik in Ohrid*; Dimitrova, E. (2004). *Art and Ritual in the Episkopal Centers of Makedonia Paleocristiana*; Kaplarević, M. (20010). *Motiv kantarosa na ranokrscanskim mozaicima*; Matulić, B. (1990). *Salonitanske radionice*; Зајковски, Д. (2010). *Християнството во Македонија од 313 до 700 година*; Svetković-Tomašević, G. (2000). *Istraživač antičkih i ranovizantijskih mozaika*; Tutkovski, M. (2012). *Newly Discovered Mosaics in the Tetraconchal Church at Plaoshnik*; Vodic, S. (2002). *Carska palata Sirmijum*; Bushi, S. Xhaferaj, E. Behari, A. (2008). *Mozaiku paleokristian ne kalane e Beratit*, Iliria reviste arkeologjike-Përkushtim për Prof. Skënder Anamali; Berisha, M. (2003). *Guidë arkeologjike e Kosovës* и др.

<sup>9</sup> Кондаков, Н. (1887). *Византийские церкви и памятники Константинополя*. т. 3.

Велики (Introduction to the Liturgical Theology of St. Basil the Great), Тертулиан (Апология на християнството), Ориген (Contra Celsum, Philocalia Origenes), както и по новозаветните апокрифи, които съдържат съществени и важни сведения за литургичната практика на древната Църква, а именно „Протоевангелие на Яков“; „Евангелие на Никодим“; „Евангелие на Евреите“; „Деяния на Йоан“; „Деяния на Павел (и Текла)“; „Деяния на [Юда] Тома“; „Дидахи“ („Учение на дванадесетте апостоли“); „Послание на Варнава“; „Пастир“ на Ерм; „Апостолска дидаскалия“; „Апостолско предание“; „Апостолски църковни определения“; „Църковни определения на Иполит“; „Апостолски постановления“; „Завет на нашия Господ Иисус Христос“<sup>10</sup>.

В България публикациите, студиите и монографиите, свързани с проблематиката на раннохристиянските тайнства и обреди, проявени в мозайките на епохата, са много оскъдни и информацията е главно от общи сборници за културата и изкуството на Римската империя и Византия<sup>11</sup>. Основно върху тази тематика работи доц. Ваня Попова, която публикува няколко статии в тази насока: „The martyrism under St. Sofia in Serdica and its mosaics” (2015), „Liturgy and mosaics: The case study of the Late Antique monuments from Bulgaria” (2018), „*Fons Vitae* in Late Antique monuments in Bulgaria” (2016), The Mosaic Pavements of the Episcopal Basilica in Marcianopolis (2019) и др.

Раннохристиянските мозайки на Балканите попадат често в научното ползрение на изследователите, но главно като паралели на иконографската програма, стил и датиране, липсва хронологическо и културологично пълно анализиране на мозайчното изкуство. Това е една от основните причини, провокирали създаването на това дисертационно студио, проследяващо взаимовръзката между раннохристиянските обреди преди окончателното формиране на християнската литургия по времето на император Юстиниан I и мозайчното изкуството, което се вплита в тях синергично.

---

<sup>10</sup> Петканова, Д. (1982). *Апокрифна литература и фолклор*.

<sup>11</sup> *Българско средновековие: общество, власт, история*. Сборник в чест на проф. Милияна Каймакамова; Овчаров, Д. (Ред.). (2001). *Християнската идея в историята на културата на Европа; Византийското културно наследство и Балканите*. Сборник доклади (2001) и др.

Подовата мозаична украса в ранните християнски базилики на Балканите е включена в симбиозата, свързваща архитектура, интериор, монументално и декоративно изкуство в единна художествена концепция. В изследването се приема като работна хипотезата, че ранната образна система, изграждащата символиката на раннохристиянските мозаични композиции, е единосъщна част от християнското учение, в което символният език взема превес над формалното, материално, образно проявление. В този контекст мозаичното изкуство трябва да се разглежда като неотменна част от цялото, където философия, естетика, теология, архитектура и декорация се обединяват.

Раннохристиянското изкуство, зародило се между две исторически епохи, бележи началото на една нова художествена ориентация, която проличава ясно както в образните инвенции, така и в цялостната концепция за формалните проблеми. Въпреки, че в същността си то е диаметрално противоположно на античното изкуство, се предполага и израства от него, което предизвиква много въпроси за разрешаване. Връзката, съществуваща между тях, се основава на общи стилови белези, които намират първоначално своето проявление в християнското учение, което успява да се свърже с неоплатоническата философия, при която светът се разглежда като продукт на духа и търси източника на красотата в излъчването на духовна светлина от сетивната материя<sup>12</sup>.

### ***3. Теоретична база и методология на изследването.***

Подходът, който се използва при изследването, е интердисциплинарен и има за цел да обхване в пълнота появата, развитието и еволюцията на християнското изкуство, неразривно свързано с ранната патристика и литургичната практика на ранната Църква, което разглеждаме в частност, чрез подовата мозаична украса. Тази специфична част от уникалността на раннохристиянската култура изисква по-обширен поглед както от исторически, така и от богословски, културологичен и изкуствоведски аспект. За целта се използва културно-историческият метод,

---

<sup>12</sup> Плотин (1996). *Енеади*; Ориген (2003). *За началата*. Кн.1; Ангелов, И. (2002). *Мистиката на Ориген – към въпроса за неоплатоническите източници*. В: *Гръцката традиция III – VI век*.

както и сравнителният и стилев анализ, чрез които се правят паралели, търсят се характерни елементи, разграничават се стилистични белези, определят се символни групи в декоративната мозайчна украса и в свързаната с нея храмова архитектура. Тъй като настоящият труд носи комплексен характер, в него се използват описателен, сравнително-съпоставителен и аналитичен метод на изследване. В проблематиката на литургийната практика, ранната образна система в християнството се разглежда посредством дедуктивните методи, феноменологията и херменевтиката, което позволява да се конкретизира не само явлението, но и неговия социален и културен контекст, да се открие неговото значение, да се анализира и да се стигне до пълнота в разбирането му.

При описанието на мозайчните паметници е използван целия материал от подови мозайки на Балканите. Този нов обхват дава нов поглед върху репертоара и неговата трактовка, а така също и по-достоверни наблюдения и изводи. Изследването на много от конкретните мозайчни композиции е извършено *in situ*, като теренното проучване служи за тяхното по-детайлно описание и датиране. Следствие на това се откриха някои непроучени добре досега мозайки и епиграфски надписи, което дава възможност за въвеждането в научния свят на нови паметници.

Хронологичната рамка на изследването, обхваща периода от I до края на VI-началото VII век, като за начало условно приемаме проповедта на Апостол Павел във Филипи през 49 г., с която се поставя основата на първата християнска общност, и завършва с края на Юстиниановата епоха, а именно края на VI-началото на VII век, белязани от най-масовите нашествия на Балканите.

Въпреки че мозайчна декоративна украса в раннохристиянските базилики се създава през IV век, след като император Константин I, заедно с император Лициний, през 313 г. обявяват и утвърждават чрез Медиоланския едикт равноправната роля на християнството в Римската империя, то появата на християнската символика е свързана с първите години от разпространение на новото учение. Основа за това са Стария и Новия Завет, като от края на II-началото на III век се визуализира главно в катакомбената живопис, релефи, гени и други предмети, а в редки случаи – в надгробни мозайки и мозайки от мартирии. Юдейското култово изкуство в синагоги

(стенописи и подови мозайки) са също извор за раннохристиянската иконография, касаещи старозаветни сцени и персонажи, а също така някои важни символи. Изкристализирането ѝ във форма на мозайчна декорация се извършва в периода след 313 г. и продължава до началото на VII век, когато паралелно се структурират в богословската и теологичната мисъл на раннохристиянските отци и апологети.

Раннохристиянският период от I-III век предшества ранновизантийския от края на IV-началото на VII век, поставяйки началото на иконографията на християнското изкуство и чрез разширяването на репертоара и трансформацията на някои езически сцени, оформя основата на раннохристиянската символна декорация, образи и внушения в развитието на монументалните изкуства. Съответно раннохристиянските отци и апологети завещават много текстове, които са основополагащ фактор в разчитането на символните групи. Поради това търсим взаимовръзката със запазените антични образи в мозайчните пана от първите три века след Христа, които са пряко свързани не само хронологически, а и смислово със следващия период. В контекста на изследването се проявява и онази синергична връзка, свързана със силата на традициите, която населението на Балканите проявява, в упорството на тяхното използване и транспонирането им в новите исторически условия.

Разглежданият период включва важни световни събития, оказали огромно влияние върху изкуството на епохата. Създаването на Константинопол през 330 г., утвърждаването на християнството като официална религия на Римската империя от император Теодосий I и превръщането ѝ в държавна религия, разделянето на империята на Източна и Западна Римска империя, разцветът на Византийската империя – културно, политическо и административно при управлението на император Юстиниан I, завладяването на Рим от вестготите и др. Всички тези събития бележат със значимостта си културата и в частност изкуството на епохата, като отразяват пътя на развитие на човешката цивилизация.

#### ***4. Обект и предмет на изследване в дисертационния труд.***

Обект на изследването е подовата мозайчна декорация от базиликите в раннохристиянските центрове на Балканите, с нейните символни групи,

сюжети и композиционни схеми, чрез които да се проследят, както формалните проблеми, свързани с тяхното създаване, така и сакраменталната същност на използваните образи, които се превръщат в символи на духовното извисяване.

Предмет на проучването е образната символика в подовите мозайки от ранните християнски базилики на Балканите, разгледани в конкретиката на литургичната практика, която се явява център на църковния живот, чрез всички негови проявления. Включена като фундамент в разбирането на християнското учение, тя е закодирана в посланията на Отците на църквата и раннохристиянските апологети, които я свързват пряко със символиката на храмовите архитектурни ансамбли и същността на Светите тайнства. В тази конкретика, ранната образна система на християнската църква се явява крайъгълен камък в разбирането на богословските и теологични аспекти на вярата, което предпоставя сложните взаимоотношения между образ, храм и литургия, съставлящи мистериални кодове към разкриване на Божествените тайни на сътворението.

Балканите са територия, в която се преплитат различни култури, съжителстващи заедно, и като такава проследяването на създаващото се християнско изкуство буди силен интерес, именно поради факта, че тук най-силно се изявява наследеното от античните принципи и зараждането на символизма, характеризиращ християнското изкуство. Изследването акцентира върху взаимовръзката на теологичния аспект на християнската вяра, развитието на храмовата архитектура и сюжетите с обредна тематика в декоративната мозаична украса в базиликите от IV-края на VI-началото на VII век.

В основата на богослужебната практика на ранното християнство е Светата Евхаристия и чрез нея се полага началото на религиозната символика, която се явява учение за познанието на Бог и божествените тайни. Пълнотата на това познание е закодирано в образите, изграждащи Евхаристийните сцени, и това е причината в изследването да се акцентира именно върху сюжетите с обредна тематика.

Обединени в обща проблематика, свързваща раннохристиянската образна символика, подовата мозаична украса, архитектурата на базиликалните храмове, литургията и теологията, превръщат



раннохристиянското изкуство в изкуство на духовното просветление, в една неделима цялост, в която архитектурна форма, монументална и декоративна художествена украса, както и възлатената в тях теологична мисъл, конструират единната символна концепция на християнството.

### **5. Цели и задачи на дисертационния труд.**

Целите на изследването са: да разкрие символичния аспект на фигуралните подови мозайки в раннохристиянските базилики, успоредно на храмовата архитектура и с богословските текстове на Отците на църквата и раннохристиянските апологети; да проследи декоративната програма на мозаичните композиции, като я съпостави със символичната образна система на Светите Таинства; да обобщи използваните декоративни мотиви и ги сравни с декоративни мотиви от подови мозайки в други райони, в търсене на съответствия и различия; да предложи семантична обосновка на декоративните мотиви; да определи сюжетите от мозаичната украса, които са с Евхаристиен характер; да подчертае онази взаимовръзка, която споява литургията, богословие, философия, изкуство в единно звучаща раннохристиянска образна система.

Задачите, които предстои да се разрешат в изследването се отнасят до:

- конкретната историческа ситуация в региона и приемането на християнството от местното население, различни етноси и влиянието, което оказват върху художествения живот на Балканите;
- създаването на самостоятелни Епископски центрове и свързаното с тях строителство на християнски храмове, анализирани символиката на архитектурните форми и декоративна украса;
- влиянието на монофизитските учения, особено на арианството, върху формирането на християнската образна система на Балканите;
- изследване на подовата мозаична украса в раннохристиянските базилики като част от раннохристиянското изкуство, влияния и развитие на иконографските програми;

- търсене на характерни мотиви в декоративната схема на мозаичните композиции, сходства и паралели с други мозайки от късната античност, преки и косвени влияния в работата на местни и чужди ателиета;
- типологизация на Евхаристийните изображения и сцени от подовата мозаична украса на Балканите;
- иконографски и стилев анализ на подовата мозаична украса от раннохристиянските базилики на Балканите;
- проследяване на промените в литургията и отражението им върху Евхаристийните изображения и сцени.

### ***6. Значение на изследването и очаквани резултати.***

Мозаичното изкуство от раннохристиянските храмове на Балканите е неделима част от духовния подем, съпътстващ появата и развитието на християнското учение. Поради това, разглеждането на храмовата мозаична декорация в симбиоза с литургиката и архитектурата, носи пълнота в разбирането на концепциите, свързани с нейното създаване и използваните символни групи в композиционните схеми, които са образен език на християнски формули и тайни. Ето защо, проследявайки основните сюжети в мозайките, търсим характеристиките, които ги свързват с литургията и посланията, които са втъкани в тях.

В текстовете на християнските отци се говори за точни групи от изображения, които ги обвързват с конкретно Свето тайнство, затова изследването е насочено именно към тази проблематика - конкретизиране на определени мозаични сцени към Светата Евхаристия. Това е и причината да проучим възможно най-много мозайки от Балканите, което обогатява познанието в търсене на паралели и взаимни влияния, както и спомага за по-точното датироване на паметниците. Освен това се разширява възможността да се проучат и типологизират по-добре Евхаристийните сцени в мозаичните паметници.

Стремежът е изследването да разшири погледа в изучаването на мозаичното изкуство, чрез семантична интерпретация на изображенията според предназначението на сградите, да проследи хронологично произхода на използваните схеми, тяхното обогатяване и синтезиране, да открие

сходствата и паралелите на символите, свързани със Светата Евхаристия, както и да проследи дали са създадени Балкански иконографско-стилови особености в паметниците.

## ГЛАВА ПЪРВА

### Раннохристиянският храм – литургична практика и символика на архитектурното пространство

*1.1. Проникване и разпространение на ранното християнство на Балканите.*

*1.1.1. Политико – географска характеристика на ареала.*

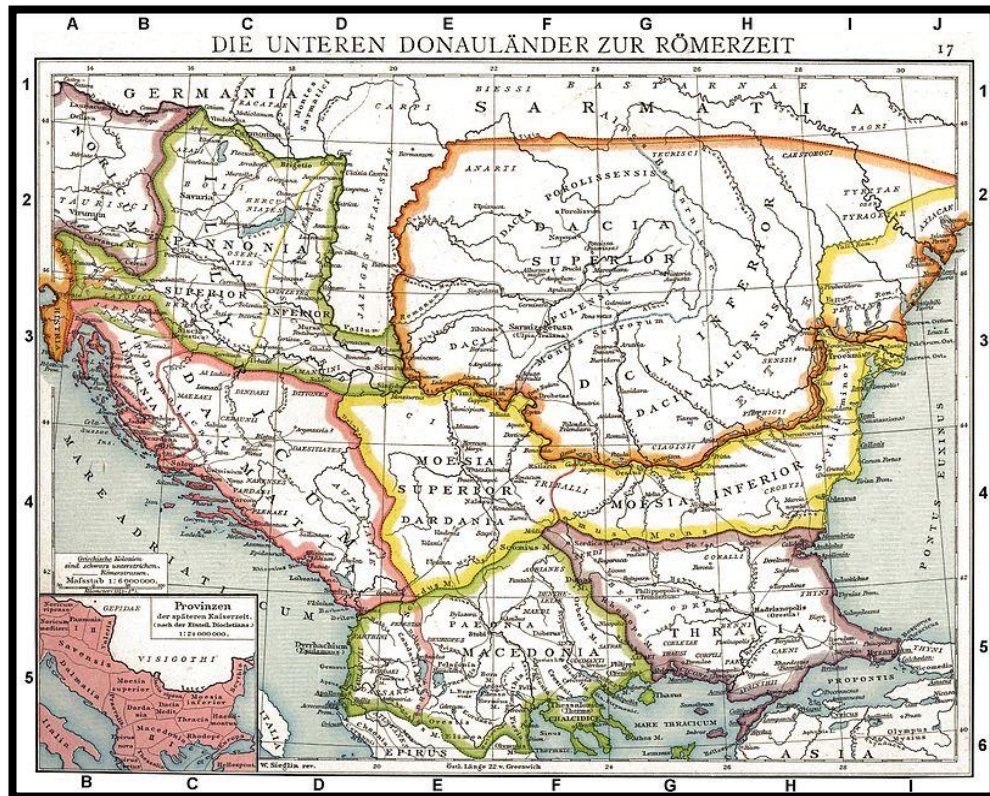
Селищата и колониите на Балканския полуостров през II век пр. Хр. стават обект на военната експанзия на Римската република, която постепенно се налага с политическата и икономическата си мощ. През 148 г. пр. Хр. римската войска разгромява Македонското царство и го превръща в своя провинция, същото сполетява Гърция и Илирия. Това е времето, в което Егейското крайбрежие на Тракия минава също под тяхно владичество. Вътрешността на Тракия остава временно независима и незасегната от експанзията на Рим.

Около 29-27 г. пр. Хр., римския пълководец Марк Лициний Крас превзема земите край Дунава. В северните тракийски земи се създава префектура под командването на управителя на провинция Македония, а около 15 г. крайдунавските земи се включват в римската провинция Мизия, като нейн първи управител е Гай Попей Сабин. Новата провинция е подчинена директно на римския император, а като официален език в нея се приема латинският.

След средата на I век целият Балкански полуостров е част от Римската империя, по същото време император Клавдий (41-54) създава провинция Тракия, която обхваща земите на юг от Хемус, а тези по Черноморското крайбрежие, на север от Хемус, са прехвърлени към провинция Мизия. Тя е императорска провинция и през I век се управлява от прокуратори, а при управлението на император Траян (98-117) - от императорски легати, като официалният език в провинцията е старогръцкият.

Административните промени в Римската империя, започнати при управлението на император Домициан, постепенно придобиват завършен вид при император Диоклециан (фиг. 1). Териториалните реформи

преразпределят земите и се образуват нови провинции като например през 294 г. от двете провинции Горна и Долна Мизия се създават шест нови провинции – Мизия I, Дардания, Мизия II, Скития, Дакия и Превалитания. Провинциите Мизия I и Скития са създадени от Долна Мизия като Мизия I, включва земите на юг от Дунав и Черноморския басейн, а Скития - територията на север от Дунав с крайбрежната северна Черноморска зона.



Фиг. 1. Провинции на Римската империя на Балканите – IV век  
(по W. Sieglin)

Административните реформи, започнати от Диоклециан и завършени от Константин I, определят следното административно делене на земите на Балканите.

1. Диоцез Тракия – част от префектура Ориент, включва провинциите:

- провинция Европа – административен център Хераклея, а по-късно Константинопол;
- провинция Същинска Тракия - административен център Филипопол;

- провинция Родопа – административен център Енос;
- провинция Хемимонт – административен център Адрианопол;
- провинция Долна Мизия (Втора Мизия) – административен център Марцианопол;

- провинция Скития – административен център Томис.

2. Диоцез Дакия - част от префектура Илирик, като до края на V век под същата били и земите на днешна Североизточна България. Включва провинциите:

- провинция Крайбрежна Дакия (Dacia Ripensis) - административен център Рациария;

- провинция Средиземна или Вътрешна Дакия (Dacia Mediterranea) - административен център Сердика;

- провинция Горна Мизия – административен център Виминанциум;

- провинция Дардания – административен център Скупи, а по-късно Юстиниана Прима;

- провинция Превалитана – административен център Шкодра.

3. Диоцез Македония – част от префектура Илирик (т.нар. Източен Илирик), включва провинциите:

- провинция Македония Прима - административен център Тесалоника;

- провинция Македония Салутарис – административен център Стоби;

- провинция Крит - административен център Гортина;

- провинция Тесалия – административен център Лариса ;

- провинция Стар Епир – административен център Никополис;

- провинция Нов Епир – административен център Дирахсион.

Още три провинции обхващат земи от Балканския полуостров и те са част от префектура Илирик. Това са провинция Панония Секунда с главен град Сирмиум, провинция Панония Савия с административен център Сисция и провинция Далмация със столица Салона.

Това разпределение се запазва и след разделянето на Римската империя на Източна и Западна, през 395 г.<sup>13</sup>

Населението, изграждащо етническия облик на селищата на Балканите, е формирано от разнородни по етнически състав групи. Във вътрешността, то е съставено основно от тракийско население, докато в селищата по крайбрежията етническият състав е многообразен – потомци на гръцки колонисти, римски ветерани, траки, пришълци от източното Средиземноморие и др. Тази среда изгражда в региона религиозно-духовна култура, която е синкретична по своя характер и проявления.

Градската икономика се основава на развитото занаятчийско производство, търговия и селско стопанство в крайградските райони. Важността на центровете се потвърждава и от факта, че някои градове получават правото на собствено монетосечене – Стоби, Скупи, Сирмиум, Истрия, Томис, Одесос, Марцианопол, Созополис, Дирахион и др.<sup>14</sup> Селищата са свързани с добре организирана пътна мрежа, което допълнително стимулира развитието им. През Балканския полуостров преминават главните римски пътища – Виа Егнация, Виа Понтика, Виа Милитарис, Виа Флавия, Виа Истер, Виа Траяна, Виа Мата и др.

В големите административни центрове, които са и важни културни средища, се установява античната култура, като в зависимост от близостта до Източната или Западната Римска империя е по-силно влиянието на гръко-елинистичните или римските традиции<sup>15</sup>. През 330 г. столицата на Римската империя се премества в Константинопол, след което земите в Тракия се превръщат в непосредствен хинтерланд на столичния град, което е допълнителен стимул за тяхното развитие. Близостта на Константинопол спомага за бързото разпространение и налагане на християнското учение в региона, както и за приемане на нововъзникналата християнска култура и изкуство.

---

<sup>13</sup> Велков, В. (1954), с. 210.

<sup>14</sup> Геров, Б. (1951-52), с. 72, 100, 104, 113-114; *ГСУ ФФ*. XLVIII. с. 309, 314, 317, 321, 324; Геров, Б. (1959-60), с. 155-406; *ГСУ ФЗФ*. LXI. 1., с. 1-99; *ГСУ ФЗФ*. LXII. 2., с. 121-246; *ГСУ ФЗФ*. LXIII. 1., с. 1-54; Велков, В. (1956), с. 232.

<sup>15</sup> *ЛИБИ* (1958).Т. I., с. 110; Геров, Б.(1952), с. 114; Геров, Б. (1959), с. 214.

### 1.1.2. Проникване и разпространение на ранното християнство.

Християнството на Балканите прониква и се утвърждава още през първите векове от новата ера. Свидетелство за най-ранната християнизация се намира в Деяния на Светите апостоли, според което Св. апостол Павел проповядва и основава църкви в македонските градове Филипи, Верия и Солун, както и в гръцките градове Атина и Коринт<sup>16</sup>. Най-ранното съобщение в исторически документ се явява свидетелството на християнския идеолог Тертулиан, който пише, че през II век християнството вече е проникнало между племената гети, даки, сармати и скити<sup>17</sup>. Съществуването на християнски центрове по тези места се потвърждава от исторически документи, в които се казва, че църквата във Филипи е ръководена през II век от Поликарп Смирненски, докато съществуването на църквата в Гърция се споменава в указ на император Антоний Пий (138-160)<sup>18</sup>. През II век в Коринтската църква служи епископ Дионисий, за когото в Деяния на Светите апостоли пише, че е обърнат във вярата от апостол Павел<sup>19</sup>. От писмени извори не е потвърдено със сигурност някой от апостолите лично да е проповядвал в Тракия, но в новосъздадените християнски общини вероятно са изпратени мисионери още през I век. Според преданието във Филипопол пръв епископ е ученикът на апостол Павел – Ерм, а във Верия – Карп. Счита се, че апостол Павел е посетил района около Никополис ад Нестум около 65 г., за което свидетелства и неговото Послание към Тит<sup>20</sup>, а по-късно споменава в Послание до коринтяните, че всички народности, включително скитите, са равни пред Христос<sup>21</sup>.

Апостол Андрей разпространява християнството по западното крайбрежие на Черно море, докато пътува от Византион по бреговете на Черно море до Голяма Скития и според някои изследователи християнската общност в Созополис, както и няколко църкви в Малка Скития, са основани

---

<sup>16</sup> Деяния на Светите апостоли, гл. 13-20.

<sup>17</sup> „*Et Galliarum diversae nationis et Britanorum inaccessa Romanis loca, Christo vero subdita, et Sarmaturum et Dacorum et Germanorum et Scytharum et abditarum multarum gentium et provinciarum et insularum nobis ignotarum et quae enumerare minus possemus.*“ Вж. Латышев, В. (1949), с. 239.

<sup>18</sup> Поснов, М. (1937), с. 205-206.

<sup>19</sup> Деяния 18:1-18.

<sup>20</sup> Послание на Свети апостол Павел до Тита 3:12.

<sup>21</sup> Второ Послание на Св. Ап. Павел до коринтяни 11:3.



от него<sup>22</sup>. Потвърждение на това становище ни дава Евсевий Кесарийски, в чието църковно предание е записано: „*На Тома, както повествовава преданието, се паднала по жребий Патрия, на Андрей – Скития, на Йоан – Асия, там той живял, там в Ефес и починал...*”<sup>23</sup>. Всички тези исторически факти и предания, говорят за ранната християнизация на населението на територията, обхващаща Балканския полуостров.

Църквата не съществува като официална институция до IV век и поради това сведенията до 313 г. са недостатъчни и непълни, но християнството, отричащо езическите култове, е засвидетелствано много преди IV век като явление, което непрекъснато затвърждава позициите си. С едикт, издаден през 302 г., император Диоклециан заповядва „*навсякъде храмовете да се разрушат до основи*“ – затова обосновано може да се предположи, че към края на III век, те вече са „*навсякъде*“<sup>24</sup>.

Счита се, че установяването на Църквата започва 50 дена след възкресението на Иисус (около 35 г.), когато в деня на Петдесетница три хиляди души откликват на проповедта на Апостол Петър и избират да последват Христос. Около 70 г., когато Йерусалим е разрушен, повечето от книгите на Новия Завет вече са завършени и се разпространяват сред поместните църкви. През следващите 240 години християните са гонени от Рим – понякога произволно, а понякога – чрез държавен указ. През II и III век църковното ръководство става все по-йерархично с увеличаване броя на християните, поради което е прието за начало на масовата християнизация да се счита началото на III век.

Около края на II-началото на III век християните се организират в единна църква и по този начин се превръщат в политически фактор, опасен за властта. Причините, поради които Римската империя прибегва до кървави гонения и преследвания на християнските водачи, са много, но основната е проповядваното равенство. Според това понятие, пътят към Бог е отворен за всички, независимо от социалното, икономическо или обществено положение. Това уеднаквяване и приравняване на различните прослойки в държавата противоречи на римското право и следва да бъде наказано.

---

<sup>22</sup> Димитров, Б. (2007), с. 48.

<sup>23</sup> Eusebius, R. (2009). *Church History*. X. 22:18.

<sup>24</sup> Mathisen, R. (1997), p. 132.

Римският закон не наказва убеждения, а действия и според него в три отделни случая християните се явяват нарушители на закона и подлежат на наказание:

- като членове на тайно общество;
- като противници на държавната религия;
- като равнодушни на култа към цезарите.

Християнските автори представят император Нерон (54-68), като пръв подбудител на гоненията срещу новата вяра<sup>25</sup>. Именно той издава инструкция до съдилищата, която лично подписва, и в която се казва, че християните трябва да бъдат третираны като престъпници. Това е и причината в Рим да се екзекутират апостолите Петър и Павел.

След известно затишие, по време на управлението на император Траян (98-117), гоненията се възобновяват<sup>26</sup>. Те започват на изток, където християнството се утвърждава още през I век. Християните, отричащи култа към императора, се подлагат на установени законово санкции и наказания, и биват обвинявани в посегателство към символа на римската държава – върховният владетел, Императорът.

При управлението на императорите Хадриан (117-138) и Антоний Пий (138-161), срещу християнските общности не се предприемат гонения, но при император Марк Аврелий (161-180) процесите се възобновяват<sup>27</sup>.

Най-жестоки са преследванията в края на III - началото на IV век, предприети от император Диоклециан (284-305). Той издава указ, с който постановява, че личността на владетеля е предмет на обожествяване. В четири едикта срещу християните се утвърждава забраната да се извършват ритуали, предписва се разрушаването на християнските храмове и конфискация на имуществото на изповядващите религията. Едиктът от 304 г., изисква приелите новата религия публично да се откажат от вярата си. Това е времето, в което много християни от Мизия, Тракия и Македония приемат мъченическата смърт, заради вярата си в Христа. Достоверни исторически документи от времето на гоненията при император Диоклециан свидетелстват за християни, които загиват като мъченици в тракийските

---

<sup>25</sup> Кесарийски, Ев. (2013), гл. 3:32.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, гл. 3:33.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, гл. 4:7; гл. 5:41.

градове Епиваит, Адрианопол, Друзипира, Филипопол, Хераклея, Деултум. Например през 303-305 г. са приели мъченическата смърт епископ Филип, неговия дякон Хермес и свещеникът Север от Хераклея. Деултум се свързва със смъртта на епископ Елий Публий Юлий, като почти по същото време във Филипопол, край Източната порта на града са измъчвани 37 мъченици заради христовата им вяра<sup>28</sup>. Подобни примери са установени по целите Балкани.

В много селища от региона, включващ земите на северното Черноморие, в първите векове се установяват големи християнски общности, които се споменават в писмени източници, описващи мъченическа смърт. Томис се утвърждава като важен епископски център и изворите споменават много негови епископи – Геронтиос, Теотимос, Тимотей, Йоан и др. В Доростол са измъчвани и приели мъченическата смърт епископ Дазий, заедно с шест римски войници – християни. Първите данни, свързани с проникването на християнството в Марцианопол, се съдържат в житието на мъченица Мелитина, в което се упоменава, че тя произхожда от Марцианопол и проповядва в него по време на управлението на император Антоний Пий (138-161). Поради вярата си в Христа тя е заловена и посечена с меч от местната власт, като подобна участ имат и християнските мъченици Максим, Теодот и Асклепидота, осъдени по време на управлението на императорите Максимиан (285-305) и Диоклециан (284-305)<sup>29</sup>. Селището се споменава като епископски център през 325 г. във връзка със събора в Никея, на който присъства епископът на Марцианопол – Пист<sup>30</sup>.

Установено е, че разпространител на християнското учение между беси, гети и други тракийски племена, през втората половина на IV - началото на V век, е Никита Ремезиански, за което свидетелства Евсевий Хиероним<sup>31</sup>. Съществува предположение, че през IV век тракийското племе беси превежда свещените писания на своя език, така наречената от Йоан Златоуст и от актовете на Константинополския събор от 536 г., „Библия Бесика“, чието превеждане може да бъде приписано на Никита Ремезиански.

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, гл. 8:2, 3, 4, 11, 12.

<sup>29</sup> Ангелов, Ан. (2002), с. 112.

<sup>30</sup> Кесарийски, Ев. (2013), гл. 8:12.

<sup>31</sup> *ЛИБИ I* (1958). Евсевий Хиероним, с. 98, 101.

Според Манси, траките не само приемат християнството през втората половина на IV век, но и активно се включват в утвърждаването му като официална религия на Римската империя<sup>32</sup>. Църковните отци третираат този факт като чудо<sup>33</sup>.

В своята книга „За произхода и делата на готите“, Йорданес пише, че готите – християни на Урфила, населяват земите от днешна северозападна България до северното Черноморие<sup>34</sup>. В средата на IV век племето готи е покръстено от техния вожд и първи епископ – Урфила. Созомен и Филосторгий потвърждават това историческо събитие и твърдят, че Урфила превежда Библията и други свещени книги на езика на готите и получава титлата епископ в Константинопол от Евсевий Кесарийски<sup>35</sup>.

Новопокръстеното население често само унищожава старите езически светилища и върху тях или в непосредствена близост изгражда християнски базилики. Подобно явление е много характерно за Балканите, а траките вземат активно участие в разпространението на християнското учение през първите векове на неговото създаване, за което се споменава в много писмени източници<sup>36</sup>.

По време на управлението на император Валент (364-378), Тракия се превръща в център на арианството. Проведеният в Сердика събор през 343 г. има за цел да отхвърли арианската ерес и да защити Никейския символ на вярата, както и да възстанови свалените епископи Атанасий и Павел, обвинени в арианство. Недоволните привърженици на двамата епископи се оттеглят от събора и във Филипопол правят отделен събор. Съборът на източните отци се състои във Филипопол, но в енциклията те отбелязват Сердика за негово място. Созомен свидетелства за това и отбелязва също, че Сердикийския събор не води до желаното единство: „...след този събор източните и западните епископи вече не се сношавали помежду си като люде от едно вероизповедание, нито общували. Западните се ограничили до Тракия, а източните – до Илирия“<sup>37</sup>. Съществуват и други писмени сведения, които потвърждават принадлежността на тракийските епископи

---

<sup>32</sup> Болотов, В. (1907), с. 28-33.

<sup>33</sup> Динков, К. (1954), с. 16-46.

<sup>34</sup> Йорданес (2001) с. 77-78.

<sup>35</sup> Цухлев, Д. (1911), с. 47-48; Волфрам, Х (2003), с. 26-33.

<sup>36</sup> Созомен (1954), кн. VII, 9.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, кн. VII, 10.

към арианството. Филосторгий пише, че когато император Теодосий I се завръща след победата си над варварите при Сирмиум, възстановява църковната власт на православните и прогонва всички ариани, между които е Демофил – епископът на Берое, а Доротей, епископът на Антиохия, се завръща в Тракия<sup>38</sup>.

Проникването на християнството в Македония, като част от префектура Илирик, е свързано с името на апостол Павел и неговите ученици. Това е времето, в което се създават и първите християнски общности. В Деяния на Светите апостоли се разказва, че пред апостол Павел се явява като видение „мъж-македонец“, който му казва: „Ела в Македония и ни помогни!“<sup>39</sup>. Много историци удостоверяват в своите хроники първото пътуване на апостол Павел в Европа, както и неговото посещение в Македония, за да предаде благата вест на Христовото учение<sup>40</sup>.

Християнските центрове в Илирик имат дълга история, започнала още през средата на I век. През 48 г. в Сирмиум е ръкоположен за епископ ученикът на апостол Петър - Св. Епемет, последван от друг ученик на Апостол Павел - Св. Андроник, като двамата са от 70-те апостоли на християнството<sup>41</sup>. В средата на IV век е основана първата християнска епископия в Скупи. Записано е в църковните хроники, че през 343 г. нейният епископ Паригорис участва в големия църковен събор в Сердика. Епископско седалище е установено и в Лихнидос, исторически установено от IV век, като в църковните хроники е вписано, че Лихнидският епископ Дионисий също е участник в Сердикийския събор<sup>42</sup>. На Първия Вселенски събор в Никея през 325 г. е засвидетелствано присъствието на епископи от Илирия, а през 343-344 г. на събора в Сердика са регистрирани петима епископи от Дардания, Нов Епир и Стар Епир<sup>43</sup>.

Столицата на префектурата – Сирмиум, е резиденция на императора и седалище на архиепископ, един от четиримата архиепископи, под чието върховенство са всички диоцези на римската империя. Това привилегировано положение на църквата в Илирик се променя единствено

---

<sup>38</sup> Филосторгий (1954), кн. V.

<sup>39</sup> Деяния 16.

<sup>40</sup> Цухлев, Д. (1911), п. 22-23; Токарев, В. (1983), с. 56 и др.

<sup>41</sup> Кесарийски, Ев. (2013), гл. 4.

<sup>42</sup> Цухлев, Д. (1911), с. 16-46.

<sup>43</sup> Кесарийски, Ев. (2013), гл. 6.

по време на т. нар. „ариански спор“<sup>44</sup>, когато през втората четвърт на IV век християнството се разделя. Църковната общност в Илирия се стреми да помири двете страни и извежда една нова формула за Символа на вярата, която трябва да доближи колкото е възможно схващанията на ариани и православни. Император Констанций II (337-361), чийто стремеж е постигането на единство в църквата, приема за обсъждане предложенията от църквата на Илирик и през 367 г., „Сирмианския символ на вярата“ е одобрен от църковния събор в Сирмиум. Той заменя силно оспорвания, предимно от голям брой източни епископи, „НикеЙски символ на вярата“<sup>45</sup>.

След Вторият Вселенски събор в Константинопол през 381 г., църквата в Илирик е обявена за „арианска“, поради което е изключена от православната общност. Арианството е признато за ерес като историческите извори посочват, че на 26 март 378 г. двадесет и шест ариани са изгорени на клада, начело с отец Верко.

В края на IV век седалище на архиепископа на Илирик става Тесалоники, като през 415 г. архиепископ Анисий е ръкоположен от папа Инокентий I за папски викар и за посредник между него и всички останали епископи в Илирик<sup>46</sup>. Епископите не приемат подобно вмешателство и запазват своята независимост и своята автономна архиепископия в Сирмиум, въпреки всички опити на църквата в Рим и Константинополската патриаршия да се наложат над тях.

През 395 г. Римската империя се разделя между синовете на император Теодосий - Аркадий и Хонорий, - като първия властва на изток, а втория - на запад. Територията на Македония се разделя на две части, западната попада в диоцез Илирик и принадлежи към Западната империя, а източната - към владенията на император Аркадий. Това води до разделяне и в църковно отношение като на изток епископиите са под влияние на Константинопол, докато на запад са под върховенството на римския папа. Тези сфери на влияние водят до остри конфликти, които продължават до 519 г., когато архиепископът на Скупи приема официално страната на Византия.

---

<sup>44</sup> Кесарийски, Ев. (2013), гл. 4.

<sup>45</sup> Созомен, (1954), кн. VII. 9.

<sup>46</sup> Снегаров, И. (1995), с. 87-89; Eusebius (2003), X: 12-18.

Църквата в Илирик запазва своята независимост с подкрепата на император Теодосий II (408-450), който поради това бива обявен от православната църква за привърженик на арианството, но след неговата смърт натискът срещу „еретическата църква“ на Илирик се засилва. В края на IV век започват гонения срещу арианите, които се разрастват в края на V и началото на VI век във въоръжени походи срещу населението в централната и западната част на Балканския полуостров и с разрушаването на много църкви. Започват репресии срещу църковните водачи, през 516 г. четирима от епископите в Източен Илирик са закарани насилствено в Константинопол и поставени в затвор, където духовните глави на Никопол и Ниш умират<sup>47</sup>.

След V век от епископите на Илирик не се изпращат делегати на Вселенските събори и се прекъсват почти всички връзки с Рим и Константинопол. В архивите не се срещат никакви сведения за тях, но това не означава разпадане на тяхната църковна организация. Археологическите проучвания в района дават многобройни свидетелства за оживена дейност на християнските общини през този период.

Силен подем в Македония християнството получава при император Юстиниан I (527-565), който издига родното си място Тауризиум, близо до Скупи, в архиепископски център, създавайки автокефалията „Юстиниана Прима“<sup>48</sup>. Новата архиепископия обхваща пет провинции на Илирик, обособени като църковни епархии - Крайбрежна Дакия, Средиземноморска Дакия, Първа (Горна) Мизия, Дардания и Панония. През 545 г. император Юстиниан I потвърждава в едикт привилегиите, дадени на архиепископия Юстиниана Прима. Това е времето, когато разногласията между православни и ариани са временно потушени и се учредява независима архиепископия за църквите в централната и западната част на Балканския полуостров, като влизащите в нейния състав диоцези се считат за независими от Константинопол и Рим. След смъртта на император Юстиниан I, те отказват да вземат участие в църковни събори.

---

<sup>47</sup> Филосторгий (1954), кн. V.

<sup>48</sup> Кесарийски, Ев. (2013), гл. 4.

Последователите на тези християнски общности твърдят, че са „верни последователи на Христовото учение”<sup>49</sup> като подчертават, че техните отци са получили това учение непосредствено от апостолите Павел и Андрей и техните най-близки ученици. Въпреки, че официалната църква ги нарича манихеи, ариани, фундагиагити, маркионити, масалиани, а по-късно и богомили, те считат себе си за съвършени християни. Влиянието, което имат над останалите християнски центрове се потвърждава от Петър Сицилийски, който в „История на ересите” пише, че „арменските павликяни“ твърдят, че тяхната църква е македонска и е основана от апостолите Павел и Сила, и един от техните учители и реформатор Константин, който от 653 до 684 г. застава начело на тяхното християнско общество, приема името Силуан, т.е. Сила<sup>50</sup>.

Християнството по земите, обхващащи западната част от Балканския полуостров, прониква и се утвърждава също през Апостолския век. Има историческо основание да се счита, че Св. Павел пребивава в района на Дирахион през 59 г., където проповядва и покръства много жители на града. В Послание до римляните, Св. Павел пише: „Със силата на поличби и чудеса, със силата на Божия Дух, тъй че разпространих благовестието Христово от Йерусалим и околността дори до Илирия”<sup>51</sup>. В подкрепа на това, католическият историк Фарлати твърди, че църковната общност в Дирахион е най-стара в района и е основана от самия Св. Павел, по време на проповедите му в Илирия и Епир. Той пише, че през 59 г. в града има около седемдесет християнски семейства като техен епископ е Аполоний<sup>52</sup>. Описвайки античното селище Dukagjini (в планинската част на север от Дирахион), историографът Лавардин посочва, че: „Във вътрешността на този район могат да се видят паметници от мрамор, на които се четат имената на много императори, както и свидетелства на римляни, от които е видно, че Св. апостол Павел е проповядвал Закона на Божия син сред хората”<sup>53</sup>. Въпреки, че някои изследователи поставят под съмнение истинността на посещението на апостол Павел в Дирахион, неговият ученик

---

<sup>49</sup> Ritter, A. (1976), p. 122-134.

<sup>50</sup> Петър Сицилийски (1961), с. 107-114; Garsoian, N. G. (1985), p. 204.

<sup>51</sup> Деяния 15-19.

<sup>52</sup> Hidri, S. (1999), p. 9-10; Eusebius (1984), p. 48

<sup>53</sup> *Revue Historique et Archéologique du Maine* (2006), p. 79-80.



и помощник Тит, без съмнение проповядва в селищата по адриатическото крайбрежие. По този повод Св. Павел пише от затвора в Рим: „защото Димас ме остави, като обикна сегашния свят; той отиде в Солун, Крискент - в Галатия, а Тит - в Далмация”<sup>54</sup>.

Друг от първоапостолите, посетил региона, е Св. апостол Андрей. Предполагаемата му мисия се потвърждава от Св. Григорий Назиански, който твърди, че апостол Андрей е проповядвал в Епир, същото установява и историографа Leucius Charieus, който пише през II век, за същата мисия на Св. Андрей<sup>55</sup>.

По време на управлението на императорите Траян (98-117), Хадриан (117-138) и Диоклециан (284-305), гоненията срещу християните в Дирахион са най-жестоки. Още през I век е засвидетелствана мъченическата смърт на епископа на града Св. Асти, който през 98 г. при управлението на император Траян, е задържан от римския управител на града Агрикола, изтезаван и убит. През същия период са заловени и усмъртени седем християни, избягали от преследванията в Рим. Това са светите мъченици Перегрин, Лукиан, Помпей, Хесиос, Папий, Сатурнин и Герман<sup>56</sup>. Най-репресиращи са наказателните акции в края на III-началото на IV век, предприети от император Диоклециан. В региона на Дирахион до IV век смъртта си намират Св. Флорус, Св. Лаурус, Св. Лефтер, Св. Анти и Св. Терин<sup>57</sup>. Това по безспорен начин доказва силата, която има християнското учение върху местното население.

С основание можем да кажем, че християнството в западната част на Балканите се установява още през първите години след Христа и апостолската основа на неговото изграждане е безспорна, което оказва съществена роля в бързо растящата приемственост на християнското учение от местното население. След официалното приемане на християнството се установяват важни епископски средища като Дирахион, Бутротум, Никополис, Аулон, Пула, Порентос и др.

Видно от изложеното до тук е, че изграждането на църковната организация на Балканския полуостров е продължителен процес, като

---

<sup>54</sup> Деяния. 4:10.

<sup>55</sup> Cabej, E. (1994), p. 79-82.

<sup>56</sup> Зосим (1954), с. 111.

<sup>57</sup> Cabej, E. (1994), p. 16-18.

приемането на християнството от местното население има своите особености. Например, засвидетелствано е, че тракийското население упорито пази своите обичаи и традиции, като християнското учение синкретично се вплита в тях и придобива характерен облик, различен от останалите територии<sup>58</sup>.

В обобщение можем да кажем, че гоненията срещу християнските общности в района, които продължават три века, не дават очакваните резултати. Те забавят скоростта на разпространение и нарушават ритъма на християнството, пречат на нормалния християнски живот и водят до загубата на изключителни християнски личности като Св. Юстин, Св. Киприан, Св. Корнелий и много други, но не успяват да унищожат новото учение, а мъченическата смърт се превръща в модел за светия християнин.

Между II и IV век по цялата територия на Балканите се утвърждават важни християнски центрове като Дирахион, Стоби, Лихнидос, Хераклея Линкестис, Сирмиум, Марцианопол, Одесос, Дуросторум, Томис, Истрия, Адрианопол, Тесалоники, Сердика, Филипопол и много др., които по-късно се установяват като епископски средища.

Повратен момент в историята на ранното християнство са едиктите на император Галерий (293-311) от 311 г., според които християнството е разрешено, и на императорите Константин I (306-337) и Лициний (308-324) от 313 г., според които християнството става равноправно на езическите религиозни култове<sup>59</sup>. През 380 г. император Теодосий I (379-395) издава декрет, постановяващ християнството като официална религия на империята, а по-късно издава укази, с които забранява езическите жертвоприношения и езическите храмове. Това е времето, в което новото религиозно учение се разпространява бързо и се установява в нови територии, доказателство за което са основаните нови църкви в Тракия, Мизия, Дакия, Скития, Панония, Ахaya, Тесалия и цяла Илирия.

През IV век християнските общини изграждат административната си система по аналогия на гражданската, което определя столиците на провинциите да са и главните епископски центрове:

---

<sup>58</sup> Овчаров, Д. (2001), с. 33.

<sup>59</sup> Божилов, И. (2008), с. 59.

- провинция Европа - първоначално е ръководена от Хераклийския митрополит, на когото е подчинен дори Константинополския епископ и включва епископските центрове: Перинт, Галиполи, Даония, Чорлу, Бурдиса, Метрон (днес Чаталджа), Халкидон, Медит, Хариопол, Аиму, Херонея, Родосто, Лизик, Теодоропол, Селимврия, Дрицупара, Виза, Аркадиопол, Апрон и др.;

- провинция Родопа - в нея влизат епископиите на градовете: Перо, Маронея, Анастасиопол, Перверо, Скопели, Максимианопол, Енос, Денос, Памфилия, Гариялон, Кемпсал и др.;

- провинция Хемимонт – ръководена от Адрианополския митрополит и включва епископските центрове: Месемврия, Созополис, Платинопол, Цоида, Деултум, Анхиало, Проват, Никея, Вулгарофигон и др.;

- провинция Тракия – ръководена от Филипополския митрополит и включва епископските центрове: Диоклецианопол, Севастопол, Анастасиополис, Диоспол, Августа Траяна, Никополис ад Нестум, Декастерон, Литопросоп и др.;

- провинция Долна Мизия или Хемимонт II – ръководена от митрополит в Марцианопол и включва епископските центрове: Одесос, Нове, Апиария, Трансмариска, Доростол, Зекедеспон, Скария, Абритус, Никопол, Палейстинис и др.;

- провинция Скития – в нея влизат епископиите на градовете: Анаксиополис или Аксиополис, Залдапа, Томис, Капедава, Випайну, Купру, Никомидия, Едисус, Салсовия и др.;

- провинция Македония Прима – ръководена от митрополит в Тесалоника и епископии във Филипи, Едеса, Акрини, Хераклея Линкестис, Партикополис и др.;

- провинция Македония Салутарис – ръководена от митрополит в Стоби;

- провинция Тесалия – в нея влиза епископиите в Лариса, Ламиа, Деметриас и др.;

- провинция Ахая – с епископски центрове в Епидаврос, Патра, Мегара, Атина, Спарта, Делфи и др.;

- провинция Стар Епир – с епископски центрове в Никополис, Адрианополис и др.;
- провинция Нов Епир – включва епископиите в Дирахион, Лихнидос, Скампа, Лин, Аполония и др.;
- провинция Средиземна Дакия - ръководена от митрополит в Сердика и включва епископските центрове в Германея, Ремезиана, Паугалия, Найсус и др.;
- провинция Прибрежна Дакия - ръководена от митрополит в Рациария и епископии в Аква, Кастра-Мартис и др.;
- провинция Дардания – включва епископиите в Юстиниана Прима, Скупи и др.;
- провинция Превалитана – с епископски центрове в Доклеа, Шкодра, Лисус и др.;
- провинция Мизия Прима – ръководена от митрополит в Сингидинум;
- провинция Панония Секунда – ръководена от митрополит в Сирмиум и епископии в Кертиса, Мурса, Басиана и др.;
- провинция Далмация – с епископски центрове в Салона, Порентос, Пула, Иадера и др.

В своя анализ Адолф Харнак поставя Тракия, Македония и Балканското крайбрежие на Черно море на челните места по брой на християните в Римската империя. Той разделя на четири основни части провинциите, според числеността на християните, живеещи в тях през времето от края на III до началото на IV век. В първата част поставя областите, в които християните са най-многобройни – югоизточната част на Балканите или Тракия, с областта Малка Скития, в която са включени градовете Одесос, Доростол, Томис и Истрия. Втората част включва крайбрежните райони на Македония, Тесалия и Ахайя, където християните имат влияние над ръководните кръгове и християнството може свободно да съперничи по брой на последователите си на другите религии. Към третата част спадат вътрешните части на Ахайя, Македония, Тесалия, Епир, Дардания, Далмация, Мизия и Панония<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Harnack, A. (1905), p. 56-57.

Всички исторически извори, анализи и проучвания, говорят за високата степен на разпространение на християнството на Балканите през разглеждания период и за важността на епископските центрове в региона.

### *1.2. Раннохристиянската литургична практика – поява и развитие.*

Раннохристиянската литургична практика е отразена в много източници от периода I-IV век, както и в апокрифните съчинения<sup>61</sup>. Изхождайки от тях, често думите „литургия“ и „евхаристия“ се покриват по смисъл, но се различават в действителното си значение. Така с думата „евхаристия“ се означава самото тайнство в неговата сакраментална същност, докато с думата „литургия“ се означава външната, обредна страна на това тайнство, а в по-широк смисъл – цялото богослужение.

Християнското богослужение има своите корени в Стария Завет и произхожда от Мойсеевият закон, но без да копира буквално обредите, а привнасяйки им нов духовен смисъл. В самото начало на своето съществуване, то се състои от две части: основата е юдейското старозаветно богослужение в храма, допълнено от домашно богослужение. Християнската литургия се основава на старозаветния юдейски синаксис, а службите на денонощния кръг водят началото си от Йерусалимския храм. Обредите, на основата на които Апостолите и първите християни създават своето ново богослужение, включват различни детайли, отчасти реда и формите на юдейското богослужение, но с ново съдържание в теологичен аспект<sup>62</sup>. Конкретиката на богослужебната практика ще бъде разгледана в следващата глава.

Съществува денонощен и годишен богослужебен път, като през II век последованията на денонощния кръг представляват домашни богослужения, включващи молитвените часове, няколко псалми и молитвата „Отче наш“, а на границата на IV-V век съставът му вече се фиксира и е много приближен до съвременния. В първите четири века на Църквата, годишният богослужебен кръг е много по-опростен от сегашния. От подвижните празници се споменават Пасха, Четиридесетница и Петдесетница, а от неподвижните - Рождество Христово и Богоявление. През IV век сведенията

---

<sup>61</sup> Бурмова, Л. (2015), с. 65-68.

<sup>62</sup> Глубоковски, Н. (2016), с. 57-64.

за годишните празници са повече в сравнение с I-III век, но в сравнение с днес, празниците са много по-малко.

Призвани да извършват богослужението са членовете на църковното предстояние, което се състои от апостоли, пророци и учители (дидаскали), като за тях говори още Св. апостол Павел. Те не се посвещават и не се избират, защото са призвани от Св. Дух да служат на цялата Църква. През II век институтът на апостолите, пророците и учителите започва да запада, в резултат на което харизматичните служения постепенно изчезват. След изчезването на тези служения се появява ритуалът за въвеждане в свещенство: хиротония - на дякон, презвитер и епископ; и хиротесия - на свещоносец, четец, певец, иподякон, архидякон (протодякон), протойерей (иконом), игумен и архимандрит<sup>63</sup>.

Съставът на духовенството в новозаветните апокрифи от III-IV век и други писмени източници от този период, практически е същият като днес, с разлика от малки специфични особености. Например някои църковни длъжности днес не съществуват, също така днес фактически не съществува практика и специални правила за посвещаване на мъченици.

Св. Евхаристия е център на църковния живот, чрез нея Църквата се изявява във всички свои аспекти – богослужене, вероучение, нравоучение, административна и църковническа дейност, социална и благотворителна същност. Дълго време християнският свят се радва на богослужебно разнообразие. Всяка древна поместна църква си има своя литургия. Но Рим и в една по-късна епоха Константинопол (от IX до XIII век) налагат единен ритуал на свързаните с тях поместни църкви. От всички древни литургии, които някога са били в употреба и са просъществували през вековете, днес се извършват две, носещи имената на двама от най-великите отци и светители на Христовата Църква – Св. Василий Велики и Св. Йоан Златоуст<sup>64</sup>.

Апокрифните източници свидетелстват, че Евхаристията се извършва в съботни и неделни дни и през време на празниците: Пасха, Петдесетница и Богоявление. След кръщаването на оглашените на Велика Събота, се

---

<sup>63</sup> Шмеман, А. (2004), с. 24-25.

<sup>64</sup> Партений, Еп., архим. Николай (1949), с. 29-78.

извършва пасхална Евхаристия. Описание на Евхаристията се дава и във връзка с чиновете на ръкоположение<sup>65</sup>.

Извършването на литургийния обред се състои от три основни части – проскомидия, учителна и тайноизвършителна<sup>66</sup>. Проскомидията е подготвителната фаза, при която от просфората, положена на дискаса, се отделя средната част т.нар. Св. Агнец, разпределя се останалата – комката (comunicatio) и се смесват виното и водата в потира. По този начин Св. Дарове се включват в самото литургийно действие. Учителната фаза е самата литургия, която започва с ектения и антифонии, след което се изнася евангелието, следвано от трисветата песен, апостолски и евангелски четива. Именно тук, оглашените са приканени да напуснат храма, тъй като предстои осъществяването на самото тайнство Евхаристия – тайноизвършителната литургия. Следва херувимска песен, при която епископът обикаля храма с приготвените Св. Дарове и се полагат върху Св. Престол. Участващите са приканени да се възлюбят един друг и след *Символ на вярата* следва същинския Евхаристиен канон. Той включва трисветата песен, възгласи, ектения и епиклезата. Именно чрез епиклезата – тайната молитва към Св. Дух, се преосъществяват Св. Дарове в плът и кръв Христови, а спускането на Св. Дух се отъждествява с момента на пренасянето на жертвата. След това се извършва Причастието, първо на свещенослужителите, а след това и на паството.

Важно е да се отбележи, че в раннохристиянската Църква не съществува това структуриране на тайнствата, което е прието в съвременната литургична практика. Центърът на църковния живот е Евхаристията и около нея се строи цялото богослужение. Тя е свързана с всички останали тайнства, които се извършват заедно или във връзка с нея. Християнското посвещение като правило е съвкупност от трите тайнства – Кръщение, Миропомазване и Евхаристия<sup>67</sup>. Останалите тайнства: Изповед, Брак, Свещенство и Елеосвещение, също се извършват във връзка или по повод на Евхаристията. Но с течение на времето връзката на повечето тайнства със Св. Евхаристия отпада, те се превръщат в частни служби и днес

---

<sup>65</sup> Бурмова, Л. (2015), с. 66.

<sup>66</sup> Досева, И. (2011а), с. 161-171.

<sup>67</sup> Schwartz, D. (2011), p. 133.

само тайнството Свещенство (а от другите свещенодействия – освещаването на миро) се извършва по време на Св. Литургия. Според А. Шмеман: „В съвременното църковно съзнание почти напълно е изчезнала идеята за съотношението между мястото и функцията на всеки член на Църквата в Евхаристийното свещенодействие, от една страна, и от друга – неговото служение и призвание в Църквата. За ранното християнство обаче, тази съотносимост е била самоочевидна“<sup>68</sup>.

Свидетелство за това са и апокрифните литургични паметници от I–IV век, които съдържат ценни сведения, почерпени от Свещеното Предание, и включват до голяма степен автентични описания на древнохристиянската литургична практика. Тези сведения могат да бъдат особено полезни за съвременните християни, защото напомнят, че древната Църква по характер е еклесиологично-есхатологична реалност, общност от вярващи, предчувстващи и преживяващи настъпващото Божие Царство.

### *1.3. Раннохристиянската базилика и нейния символен аспект.*

Латинската дума базилика (гр. βασιλική στοά – „трибунал на владетеля“) се използва първоначално за описание на римска сграда, ситуирана обикновено във форума на града<sup>69</sup>. Тази обществена сграда (гражданска базилика) се появява в елинистичните градове около II век пр. Хр. Между 184-121 г. пр. Хр. във форума на Рим са построени базиликите Porcia, Fulvia, Sempronia и Orimnia, докато базиликата Ulpia е изградена в началото на II век при управлението на император Траян<sup>70</sup>. Тези сгради са отворени за обществеността и служат като правораздавателен орган, а някои от тях са адаптирани с функция на публична зала като част от дворцовите комплекси, пример за това е дворцовата базилика на Константин I в Трир<sup>71</sup>.

Според Витрувий, обичайното изграждане на базиликата е следното: „Общия план е успоредник, чиято широчина не е по-голяма от половината от дължината и не по-малка от една трета от нея. Когато има повече пространство в дължина, портиците се поставят на късите страни. Средното пространство е разделено с колони, ширината на

---

<sup>68</sup> Шмеман, А. (2004), с. 121.

<sup>69</sup> Patricios, N.N. (2014), p. 89-92.

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p. 93.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p. 93-94.



амбулаторията е равна на височината на колоните и е една трета от ширината на централното пространство. Над колоните, току що споменати, стоят други, между които са отворите за светлина<sup>72</sup>.

През първите години от своето съществуване християнското учение не се извършва в строго установени за това места. През II век апологетът Минуций Феликс пише: „Ние нямаме храмове, нямаме олтари“<sup>73</sup>, а Св. Климент Александрийски отбелязва: „Това, което наричам храм, не е сграда, а събрание на избраните“<sup>74</sup>. През първите векове християните са подложени на гонения и се събират за извършване на „вечерите на любовта“ (гр.: *αγαπε*), което е отбелязано в Деяния на апостолите като „преломявайки по къщите хляб“<sup>75</sup>, а самото действие се осъществява в Троада, където вярващите служат в стая на втория етаж<sup>76</sup>. Отново там е описано и как апостол Павел отправя поздрав до неговите сътрудници Прискила и Акила и „домашната им църква“<sup>77</sup>. Други места, които се използват за събиране, са гробищата и катакомбите. След разпространение на учението, когато вярващите стават значителен брой, се купуват къщи, които служат за постоянно богослужение. Първата достигнала до нас християнска църква представлява именно такъв жилищен дом, преустроен за извършване на обреди (*domus ecclesiae*). Тя датира от 232-233 г. и е разкопана в римската крепост Дура Европос на р. Ефрат<sup>78</sup>. В източната част на основното помещение има изграден подиум, на който е било поставяно епископското седалище и/или олтар. В съседната стая, която е с по-малка площ, се намира кръщелна (баптистерий), увенчан с балдахин. Частни сгради, които са пригодени за християнски обреди са установени и проучени и в други части на Римската империя, включително и на Балканите.

През II-III век църковното ръководство става все по-йерархично с увеличаване броя на християните, което изисква все по-големи пространства за извършване на богослуженията. Както споменахме, с едикт, издаден през 302 г., император Диоклециан заповядва „навсякъде храмовете да се

---

<sup>72</sup> Поллион, Марк Витрувий (1936), с. 58-59.

<sup>73</sup> *Minucius Felix*, XXXII.

<sup>74</sup> *Clement Alex.*, VII. 5.

<sup>75</sup> Деяния 2:46.

<sup>76</sup> Деяния 20:8.

<sup>77</sup> Първо Послание на Апостол Павел до коринтяни 16:19.

<sup>78</sup> Kraeling, C. H. (1967), p. 18-21.

разрушат до основи<sup>79</sup>, което предполага съществуването на такива в края на III век. В апокрифните литургични паметници от края на IV век („Апостолски постановления“, „Завет на нашия Господ Исус Христос“ и др.) е дадено по-подробно описание на устройството на храма, което е свидетелство за широкото разпространение на храмовете през този период от време.

След приемане на християнството като официална религия на Римската империя, наред с езическата, при Константин I започва усилено строене на култови сгради, обслужващи новата вяра. Традиционният римски храм като *Maison Carree*, построен по времето на император Октавиан Август, е напълно неподходящ, предвид разликата между функцията на езическия храм в християнския контекст. В езическите практики церемониите и религиозните обреди се извършват пред храма на открито, а самата сграда служи като дом на култа, в която се съхранява статуята на бога, в чиято чест е построена. По обредната си същност езическият храм отразява откритостта и приобщаващия характер на религиозните си практики. Християнството по своята същност е мистериална религия, което води до различно осмисляне на религиозното пространство<sup>80</sup>. Създаването на напълно нова архитектурна форма не е ефективно решение, което води до усвояването на римската гражданска базилика за тази цел и тя се превръща в архитектурна основа за раннохристиянската базилика.

Първата християнска базилика в Рим е построена върху военни казарми и бани и е официално седалище на епископа на Рим, Св. Йоан Латерански<sup>81</sup>. Разположена е близо до двореца – резиденция на император Константин I, и е построена между 308-312 г. През IV век се създава християнска сграда, свързана с християнските мъченици – мартирий<sup>82</sup>. Император Константин I възлага построяването на такъв храм в Светите земи – църквата „Рождество Христово“ във Витлеем и църквата на Божи гроб в Йерусалим<sup>83</sup>. Последната е опожарена през 614 г., но оказва огромно въздействие върху християнската архитектура – нейният централен план се

---

<sup>79</sup> Бурмова, Л. (2015), с. 71.

<sup>80</sup> Чанева-Дечевска, Н. (1969), с. 275-294.

<sup>81</sup> Patricios, N.N. (2014), p. 63.

<sup>82</sup> Krautheimer, R., Ćurčić, S. (1989), p. 89-91.

<sup>83</sup> Ferguson, E. (2014), p. 32-41.

оказва алтернатива на надлъжната структура на базиликата. Този централизиран план се превръща в основна характеристика за баптистерия – храм за кръщаване<sup>84</sup>. През Късната Античност един централен план може да има много функции: култов храм, мацелум, приемна зала на дворец, басейн, нимфей и мартирий. Голямата „мобилност“ и разпространение на подобен план улеснява преизползването му като църковна сграда – храм, баптистерий или мартирий<sup>85</sup>.

При политическото отделяне на Източната Римска империя от Западната през 395 г. настъпва изолиране, водещо до ясни културни различия, което се отразява и в художествения живот. Единствено Равена остава като междинно звено между тях, но под силно византийско влияние<sup>86</sup>. В Западната Римска империя германските племена внасят нови тенденции, както в политическия, така и в културния живот, и това по естествен начин се отразява в архитектурните форми. Докато Източната Римска империя успешно уеднаквява главните различия в своите провинции и оказва силно влияние върху съседните в културно отношение народи. По този начин е постигнато единство в изразните средства на раннохристиянското изкуство в източната част на империята<sup>87</sup>.

Раннохристиянската базилика изживява своя разцвет през IV-VI век. Откритите базилики са от три типа – базилика с дървен стреховиден покрив („елинистически“ тип), засводена базилика с цилиндричен свод и базилика с купол<sup>88</sup>. Първите храмове, достигнали до нас, са датирани от IV век, като широко разпространение е засвидетелствано през V и VI век<sup>89</sup>.

Най-ранните базилики имат неразчленени външни стени и са покрити с двускатен покрив<sup>90</sup>. Обикновено средният кораб се издига над страничните, като това позволява да се изградят прозорци в създаденото подпокривно пространство на нефа, така нареченото „базиликално осветление“ – един от отличителните белези на базиликата. Външната зидария на храма е с каменен, тухлен или смесен градеж.

---

<sup>84</sup> Patricios, N.N. (2014), p. 127-128.

<sup>85</sup> Lavan, L.A., Özgenel, L., Sarantis, S. (2007), p. 34-36.

<sup>86</sup> Krautheimer, R., Ćurčić, S. (1989), p. 87.

<sup>87</sup> *Op. cit.*, p. 87-88.

<sup>88</sup> Finney, P. C. (1988), p. 325-326.

<sup>89</sup> *Op. cit.*, p. 326.

<sup>90</sup> Иванов, Р. (2011), с. 41.

Архитектурният тип базилика с дървено покритие и трикорабно членене е най-застъпен. Срещат се и еднокорабни базилики, но те са характерни за началото на периода, в който се строят християнски храмове. Такива са базиликите при с. Цар Крум, Перперикон и др.<sup>91</sup>. Характерно за трикорабните базилики е, че корабите са разделени от две редици стълпове или колони, има една апсида в източния край, обикновено с един вход (рядко с три входа, отворени от запад към всеки кораб), с едноделен притвор (рядко триделен). От разглеждания период са открити и петкорабни базилики<sup>92</sup>. Пример за това са базиликите при с. Драгановец, Никополис, Билис и др. Промяната и усложняването на олтарното пространство, което в началото на VI век вече е съставено от три части – централна, която служи за извършване на богослужения и странични, в които се съхраняват необходими за богослужението предмети, води до появата на още две апсиди от външната страна на храма<sup>93</sup>.

По-голямата част от базиликите на Балканите са от елинистичен тип. Пример за това са базиликите в Одесос, Марцианопол, Филипопол, Партикополис, Стоби, Хераклея, Дирахион, Бутротум, Атина, Патра, Делфи, Никополис, Лариса и много други. До края на V век „елинистичната“ християнска базилика се задържа най-вече в големите градове и някои манастирски комплекси, докато по периферията на империята - в Мала Азия, Сирия, Египет, Армения, както и в Равена и на Балканския полуостров,- се отбелязват различия. Колоните се заменят от четвъртити стълпове или изцяло, или на определени конструктивни места, архитравите се заместват с аркади, появява се кемпферът и нов тип капител, а общата дължина на наоса се намалява<sup>94</sup>. Това обединяване на конструктивните елементи постепенно води към засводяване на храма. Ражда се новата архитектурна форма – куполната базилика,- като преди да се появи в чист вариант, се преминава през междинни сродни решения<sup>95</sup>. Трябва да се отбележи, че първообраз на куполната базилика са езическите култови

---

<sup>91</sup> Овчаров, Д. (2008), с. 56.

<sup>92</sup> Krautheimer, R. (1965), p. 107-132.

<sup>93</sup> Doig, A. (2008), p. 75-77.

<sup>94</sup> Krautheimer, R. (1965), p. 65-66.

<sup>95</sup> Чанева-Дечевска, Н. (1969), с. 275-294.

сгради, които се срещат в тези райони. Както споменахме, повечето от тях имат центричен план със засводени куполи<sup>96</sup>.

През V век покривите на християнските базилики в Мала Азия започват да се покриват със сводове, което оказва влияние и на храмовете на Балканите<sup>97</sup>. Пример затова са: базиликата в Бин-бир-Килисе, която е с цилиндричен свод; базиликата в Коджа калеси, при която преходът от квадрата в осмостена на барабана се постига чрез колонки върху конзоли в ъглите; църквата в Русафа; църквата „Св. Мария” в Диарбекир; базиликите в Тур, Абдин, Дара и др. На Балканите със сходен архитектурен план са: базиликата при с. Голямо Белово; засводената базилика в местността „Пиринч тепе” край Варна; засводената базилика при с. Чобан дере и др. Характерно за засводените базилики е, че при тях централният кораб е покрит с полуцилиндричен свод, който лежи върху масивни стълбове, а страничните кораби са засводени с кръстати сводове<sup>98</sup>.

През V-VI век на Балканите освен куполната базилика се появява и засводената зална базилика<sup>99</sup>. Такова архитектурно решение има: засводената трикорабна църква в с. Белово, преустроена през VI век в куполна базилика; храмът „Св. София” в Сердика, която е засводена зално-куполна църква и др. При куполната базилика полусферата на купола лежи върху цилиндричен барабан, а кръстовидният план се образува от пресичането на двата кораба. Появата на купол е свързан със символиката на храма, като той става изразител, символ на небесното царство<sup>100</sup>.

В Западната Римска империя кръстатите и цилиндрични сводове на базиликата на Максенций (IV век) са изключение и подобен архитектурен план не се развива в по-късните храмове<sup>101</sup>. Освен това византийският тухлен сводов строеж е много различен от римския тухлен сводов строеж<sup>102</sup>. При римската зидария стените се изграждат хомогенно, например с тухли, докато при византийската е застъпен принципа на облицоване с по-едри камъни и често се среща смесената зидария. При нея се редуват пояси от три

---

<sup>96</sup> Krautheimer, R. (1965), p. 73.

<sup>97</sup> *Op. cit.*, p. 103-105.

<sup>98</sup> *Op. cit.*, p. 111.

<sup>99</sup> Krautheimer, R., Ćurčić, S. (1989), p. 108-112.

<sup>100</sup> Doig, A. (2008), p. 81-83.

<sup>101</sup> Pergola, Ph. (2002), p. 45-46.

<sup>102</sup> Krautheimer, R., Ćurčić, S. (1989), p. 121-127.

до шест реда тухли с редове дялан или слабообработен камък. Съществена е разликата и в системата на засводяване. В Западната Римска империя се използва подпорно скеле от тухлени ребра, което се използва като конструктивен скелет на свода, докато в Източната Римска империя се използва ориенталската техника на „пластови“ сводове, с посока на пластове напреки на оста на цилиндричния свод. Засводяването се извършва от вертикално поставени пръстени от тухли, а по-късно сводовите пластове се редуват в две посоки<sup>103</sup>.

Изменението и усложняването на архитектурния план на християнските храмове през V-VI век съвпада с идеологията на богословската мисъл, която влага смислово значение във всеки елемент от екстериора и интериора<sup>104</sup>. Тези богословски концепции допринасят през VI век базиликата постепенно да бъде изместена, като предпочитан архитектурен модел, най-напред в Константинопол, където бива заместена от друг архитектурен вид на християнски храм – централно-куполния<sup>105</sup>.

Църквата „Св. София“ в Константинопол, поставя началото на напълно нова конструктивна система<sup>106</sup>. Основата на пространствената композиция е сложно комбинирана и не следва установения тип християнски храм – базилика, „гръцки кръст“, ротонда или октогон<sup>107</sup>. Основата на храма е квадрат, при който голямото средно пространство, в което липсват подпори, използва източната и западната подкуполна арка, на които се опират полукуполи върху полукръгли аркадни ескедри<sup>108</sup>. На север и юг страничните кораби са засводени с „византийски“ сводове, а в емпориите - със сферични калоти. Архитектурата на църквата „Св. София“ представлява огромен скок в търсенията за създаване на универсален християнски храм, а мащабността на проекта отразява политическата и духовна мощ на Византия по време на управлението на император Юстиниан I<sup>109</sup>.

---

<sup>103</sup> *Op. cit.*, p. 130-134.

<sup>104</sup> Лилчик, В. (2003), с. 27.

<sup>105</sup> Doig, A. (2008), p. 81.

<sup>106</sup> Grabar, A. (1966), p. 38-39.

<sup>107</sup> *Op. cit.*, p. 39.

<sup>108</sup> *Op. cit.*, p. 40-41.

<sup>109</sup> Ангелов, Д. (2009), с. 88.

Нашето изследване се концентрира върху хомогенността, хармонията и изчистената архитектурна структура на базиликалния храм, към който ни връща ранното християнство. Общото впечатление от архитектурния ансамбъл е за строгост и простота, което съвпада с богословските идеи. Интериорът на църквата допълнително усилва това впечатление, като още с влизането погледът се насочва по централната ос към олтара, а украсата е изчистена, за да даде възможност на съзнанието към уединение<sup>110</sup>.

Конструктивното усложнение на църковната архитектура се дължи на развитието на теологичната концепция с естетическото, материално пресъздаване на божествената образност и с нарастващата важност на християнския храм в живота на обществото.

Еволюцията на литургичното пространство е обусловена от планировката на гражданската базилика<sup>111</sup>. В средата на IV век в Рим има над 40 базиликални храма, които имат правоъгълна форма и са разделени от редове колони на три или пет дълги наоси („кораби“), в чиито източни краища са изградени апсиди. До апсидната стена се намира епископският стол, а от двете и страни са поставени седалища за презвитерите. Пред тях се намира Св. трапеза и заедно образуват т.нар. презвитерий (олтарната част на храма). Пред него има невисок парапет – канцел (*cancelli*), който го отделя от пространството на миряните. През IV век парапетът не е масово явление, а първият автор, който го споменава, е Евсевий Кесарийски<sup>112</sup>. В началото олтарът е разположен почти в средата на наоса, както посочва блажени Августин Ипонски, а Канон 44 на Лаодикийския събор (ок. 363) и Канон 69 на Шестия Вселенски събор (680-681), забраняват на светски лица да влизат в олтара, с изключение на императора, и то не винаги<sup>113</sup>.

Напречните кораби (трансепти) в християнските базилики имат своя предобраз в частната базилика, открита при разкопки в Була Регия (дн. Тунис) и датираща от първата половина на IV век<sup>114</sup>. Нейната приемна представлява дълго правоъгълно помещение, което е фланкирано от странични и отворени към него стаи. Кръстосването на двете оси е

---

<sup>110</sup> Лилчик, В. (2003), с. 36.

<sup>111</sup> Doig, A. (2008), p. 29-30.

<sup>112</sup> Поснов, М. (1967), с. 86-87.

<sup>113</sup> *Op. cit.*, с. 103.

<sup>114</sup> Krautheimer, R. (1954), p. 569-579.

подчертано от колони. Появата на трансепт е свързана с развитието на християнските култови постройки и преди всичко с появата на куполната и засводената базилика<sup>115</sup>. Първата базилика с трансепт е църквата „Св. Петър“ в Рим, известна като Стария Св. Петър. Йерусалимският Гроб Господен е в основата на базиликата „Св. Петър“, но в съчетание с римската традиция на гражданската базилика<sup>116</sup>. Основана от Константин I, около 321-322 г., и построена върху мястото на погребението на Св. Петър, тя оказва голямо въздействие върху планировката на християнските храмове, а появата на трансепт се превръща в универсален елемент при по-късните църкви, като доближава архитектурния план до вида на гръцки (равнораменен) кръст<sup>117</sup>. Пример за базилики с трансепт са: „Св. Апостоли“ в Константинопол, „Св. София“ в Сердика, „Св. Димитър“ в Сирмиум, Южната базилика в Юстиниана Прима, базилика А в Никополис и др.

Появата на синтрон - стъпала-седалки, - върху които се сядат по време на литургия, в централната апсида, е свързан с усложняването на богослужбения процес<sup>118</sup>. Такъв архитектурен елемент имат базиликите в Одесос, Хераклея, Бутротум, Билис, Епидаврос, Никополис, Марцианопол, Сердика, Филипопол и др.

Богослужението и литургичното пространство са в пряка връзка и зависимост. Отново да подчертаем, че християнската литургия се основава на старозаветното юдейско богослужение<sup>119</sup>. Обредите, на основата на които Апостолите и първите християни създават своето ново богослужение, включват различни детайли от юдейския синаксис, като му придават различен дух и съдържание<sup>120</sup>. Евсевий Кесарийски пръв разкрива символиката на християнската базилика в своята проповед по случай освещаването на църквата в Тир (314-315). В нея той подчертава, че базиликалният храм съответства на йерархическото членение на вярващите и подражава на Соломоновия храм<sup>121</sup>.

---

<sup>115</sup> Klauser, E. (1935), p. 46.

<sup>116</sup> Krautheimer, R. (1986), p. 145-152.

<sup>117</sup> *Op. cit.*, p. 153.

<sup>118</sup> Doig, A. (2008), p. 69-71.

<sup>119</sup> Taft, S. J. (1972), p. 241-287.

<sup>120</sup> *Op. cit.*, p. 249.

<sup>121</sup> Кесарийски, Ев. (2013), с. 66-67.



В много изследвания се посочват съществени прилики между структурата на късноантичните синагоги и раннохристиянските църкви. Непосредствена връзка между тях установяват Oesterley (1925), Dugmore (1964), Beckwith (1987), Burtchaell (2004), M. Zetterholm (2004) и др. Синагогите заместват и допълват основния храм на евреите в Йерусалим и като такива са сакрални здания, в които се чете, тълкува и преподава Стария завет, но се извършват и различни обреди<sup>122</sup>. В типичната синагога се откриват три пространствени центъра, около които се концентрира обредния процес<sup>123</sup>. В средата се намира „Мойсеевото седалище“, споменато от Христос в неговата Филипика срещу фарисеите<sup>124</sup>. Представява церемониален учителски трон, който символизира „kerugmata” на Мойсеевото учение през вековете. С този „престол” е свързан вторият център – Ковчегът на Завета, който се счита за място на особено присъствие на Бог и в него се пази свитъкът на Тората<sup>125</sup>. Ковчегът напомня за първоначалния Ковчег на Завета и всяка година неговият покрив се поръсва с жертвена кръв в знак на примирение между Бог и хората. Светая Светих в храма е отделена със завеса, пред която гори седмосвещник (менора), затова Ковчегът във всяка синагога също има завеса. Молитвите се отправят в посока на Ковчег, който на свой ред насочва към Йерусалим<sup>126</sup>. Третият център се нарича Бима (бема) - възвишение сред залата, от което се чете Священото Писание<sup>127</sup>. Когато строителството на синагогите започва да възприема базиликалната форма, те се ориентират така, че ковчегът се намира в апсидата. Тя е насочена към Йерусалим и е визуален контрапункт на входа.

Древните сирийски църкви, като тази в Дура Европос, всъщност представляват еврейски синагоги, преоформени като християнски молитвени домове. От бимата продължава да се чете Библията, Мойсеевото седалище се превръща в епископско седалище, но църквите вече не са ориентирани към Йерусалим, а към изток, защото оттам се очаква второто

---

<sup>122</sup> Burtchaell, J. (2004), p. 32-32.

<sup>123</sup> *Op. cit.*, p. 73-75.

<sup>124</sup> Матей 23:2.

<sup>125</sup> Burtchaell, J. (2004), p. 78.

<sup>126</sup> Dugmore, C. W. (1964), p. 89.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, p. 100-102.

пришествие на Христос<sup>128</sup>. Пророк Малахия нарича Месията „слънце на правдата”, а Захария, баща на Св. Йоан Кръстител, „изток свише”<sup>129</sup>. Св. Василий Велики определя, че християнската молитва трябва да се отправя само към изток<sup>130</sup>, като това е причината олтарът да се устройва на източната страна на базиликата. По аналогичен начин синагогалният ковчег на Завета се развива в престол, на който се слага служебното Евангелие - апракос<sup>131</sup>. Това показва по неоспорим начин, че много съществени елементи от литургичното пространство на християнската църква са заимствани от юдейската традиция.

През IV-V век християнското учение се превръща в един от най-значимите фактори на обществения живот. Тази промяна се отразява и в храмовия интериор. Седалището на епископа се премества все по на изток, което отдалечава клира от паството, а литургията възприема част от особеностите на държавния церемониал<sup>132</sup>. От друга страна, Св. престол, ограден с ниска ограда и покрит с балдахин (киворий), е разположен по-близо до центъра на храма. Благодарение на това християните се доближават пространствено до литургическото действие. Бимата не изчезва напълно, но приема формата на преграда, открита от две страни, като зад нея стоят певците, четците и клириците от по-низш чин. Издигнатите подиуми при тези заграждения служат за четене на откъси от Библията. При папа Григорий Велики олтарът се премества окончателно в ограденото помещение на презвитерия, като по този начин епископът и клириците се отделят напълно от миряните<sup>133</sup>.

Разглеждането на базиликалната архитектура от формална гледна точка поставя фундамента за разбирането и на нейния символен аспект. Именно съпоставката и обединението на тези две основни линии – формална и символна, определят пълнотата в разбирането на духовния заряд, който носи раннохристиянският храм. Погледнато не от формален ракурс, а в символен аспект, раннохристиянската базилика е идеен проект на вселената, създадена от Бог, но и се превръща в сцена за изработване на

---

<sup>128</sup> Burtchaell, J. (2004), p. 83.

<sup>129</sup> Лука 1:78.

<sup>130</sup> Шафф, Ф. (1992), с. 123.

<sup>131</sup> Dugmore, C. W. (1964), p. 93-94.

<sup>132</sup> Doig, A. (2008), p. 76-78.

<sup>133</sup> *Op. cit.*, p. 81.

Евхаристийната литургия, която в своята мистериална същност е състояние на духа.

Тази вътрешна хармония на базиликалната архитектурна форма е синергично свързана с нейния сакрален характер. Много изследователи задълбочено са изложили концепцията за Църквата като Божи дом, в която тя е образ на космоса, сътворен от Създателя. Разделянето на храма на три основни части - олтар, наос и притвор,- съответстват на космическия ред описан в Библията и е своеобразно хоризонтално изобразяване на света<sup>134</sup>. Вертикалният порядък се постига чрез пространствените форми, които със своята големина, осветеност, степенуване на съставните елементи, оцветеност и фактура на плоскостите, от които са изградени, са най-подходящи за метафорични символи на Божественото небе - формата на купола, четирите стълба, върху които стъпва купола, четирите колони на трона на Христос и др.<sup>135</sup>.

Тази идейна съпоставка е разработена в проучванията на А. Грабар, Е. Л'Оранг, Р. Краугаймер, Х. Сърджан, А. Лидов, В. Лилчик, Д. Ангелов и др. Например, А. Грабар приема, че отделните части на църквата символизират християнския Космос, съставен от четири сфери. Най-свещената част на храма – олтара, е Раят, а корабите на базиликата кореспондират с чувствения свят, състоящ се от небе, земя и вода – втората, третата и четвъртата сфера на космоса<sup>136</sup>. А. Лидов, използвайки библейските текстове, възприема пространството на раннохристиянския храм едновременно като Космос, Небесен Йерусалим, Рай и тяло Господне. Той разглежда архитектурата, художествената украса и литургията в един контекст, и по този начин всеки един елемент е тълкуван като изключително важна смисловообразуваща структура в хиеротопията на раннохристиянския храм<sup>137</sup>. По този начин най-важните сцени, поставени в свещените зони на християнските храмове, имат принципно значение за разбирането на архитектурната форма, иконографията и природата на сакралното пространство. Тази симбиоза между архитектура, художествена украса и

---

<sup>134</sup> Лилчик, В. (2003), с. 27-29.

<sup>135</sup> Коева, М. (2004), с. 32, 34-36.

<sup>136</sup> Grabar, A. (1960), p. 41-71.

<sup>137</sup> Lidov A. (2014), p. 60.

литургия осмисля на изключително високо семантично ниво цялото християнско мироздание.

В това изследване си поставяме задачата да разчетем символния характер на раннохристиянския храм посредством паралелите, свързани с Евхаристийното тайнство, както и чрез концептуалната последователност в богословските текстове на ранните апологети.

Разглеждането на декоративните изкуства (мозайка, стенописи и шукатура) като състояние на духа, поражда различни ракурси в проблематиката на формирането на раннохристиянското изкуство. Изучаването на индивидуалното съзнание и неговото проявление във философията, изкуството, религията и културата, очертава кръга на търсенията ни – сложния диалог между Античността и Ранното Средновековие, и синкретичната им свързаност в християнското изкуство.

Хегел възкресява идеята за създаването на абсолютна точка на наблюдение към всички изкуства в миналото, от която може ясно да се види вътрешната структура на отделните произведения на изкуството, и която в своите методи трябва да бъде изследователска<sup>138</sup>. В това проучване основополагащо е именно разглеждането на историята на изкуствата като част от общата история на развитие на човечеството, като възплъщение на „духа на времето“. Успоредно с това се търси онази движеща сила на изкуството, която се превръща в художествена воля<sup>139</sup>.

Между философията и изкуството съществува дълбока връзка, както между формата и съдържанието в „структурните хомологии“<sup>140</sup>, така и между духовното и материално изразяване. Съпоставянето на раннохристиянската архитектура, мозайчната декорация, образната символиката и теологичните текстове на раннохристиянските отци разкрива сложните съотношения между мисъл и образ, и изгражда паралелите между теологическата мисъл, архитектурата и декоративното изкуство.

Конкретният времеви отрязък, в който се прави тази съпоставка, се ограничава в историята от времето на управление на император Константин Велики, и по-точно 313 г., когато се признава равнопоставеността на

---

<sup>138</sup> Хегел, Г.В.Ф. (2004), с. 307-309.

<sup>139</sup> *Op. cit.*, с. 309.

<sup>140</sup> *Op. cit.*, с. 311.

християнската религия, до VI век или преди образуването на типичния византийския стил при управлението на Юстиниан I Велики. Първите три века са свързани с развитие на теологичната мисъл и изясняване на богословската проблематика, което по-късно приема образно съответствие в християнските храмове. Именно в този отрязък се открива удивително синхронно развитие на теологичната мисъл и на базиликалната архитектура.

Храмовото здание е символично пространство, което е реален образ на обитаващите го. Като вътрешно пространство, използвано от човека, то е най-непосредствената форма на изразяване на неговата личност или в случая, на общото съзнание. Св. Великомъченик Стефан, казва: „*Всевишният не живее в ръкотворни храмове*”<sup>141</sup>, а Св. Августин Велики в своята „Църковна история” посочва, че за разлика от другите религии християнството притежава пълнотата на Божеството, съединено с човешката природа на Божия Син и постоянно актуализирано във върховното тайнство на Евхаристията<sup>142</sup>. Оттук следва осмислянето на християнския храм като здание, което се основава на човешкото тяло на Исус Христос. За посветените, то е истинския Храм, в който „*телесно обитава всичката пълнота на Божеството*”<sup>143</sup>.

Връзката между храмовото пространство и Евхаристията е залегнала във всички раннохристиянски текстове. Именно местата, в които се извършва безкръвната Жертва и се събират членовете на църковното тяло, са храмовете. Тъй като принасяният в жертва Христос е в онтологическо единство с Бога Отца и Светия Дух, помещението за богослужение често се нарича „Божия дом”, въпреки че Бог не може да бъде ограничен от пространство. Чрез екстериора и интериора на храмовете Църквата свидетелства за себе си и се превръща в своеобразен богочовешки организъм. Архитектурният план на християнските храмове отразява и разбирането за йерархическото устройство на космоса, вкоренена в неоплатоническите представи за божествения първообраз и неговото земно

---

<sup>141</sup> Деяния 7:48.

<sup>142</sup> Аврелий, Августин Блажени (2001), с. 12.

<sup>143</sup> Колосяни 2:9.

отражение, за Църквата като видим носител на невидимата действителност на Небесния Йерусалим<sup>144</sup>.

В образователните центрове на ранното християнство се изследват библейските текстове и породените от това теологични съчинения са се превърнали през времето в своеобразни обозначения на целия комплекс от явления, характеризиращи богословския живот на Църквата в течение на няколко века. Това е времето, през което творят водещи християнски мислители като Св. Василий Велики (329-379), Св. Атанасий Велики (298-373), Св. Григорий Богослов (329-390), Св. Григорий Нисийски (335-394), Св. Августин Блаженный (354-430), Св. Йоан Златоуст (349-407), Св. Григорий Велики (540-604), Св. Максим Исповедник (ок. 580-662) и други отци на църквата, както и на раннохристиянски теолози и хронисти като Дионисий Ареопагит (неизв.-ок. 96), Тертулиан (155-230), Ориген (185-254), Евсевий Кесарийски (265-340) и др.

За да проникнем в структурата, логиката и целесъобразността на базиликалните храмове, би трябвало най-напред да се опитаме да проникнем в същността и структурата на философската мисъл, закодирана в църковните текстове. Основна идея в раннохристиянските богословски текстове е обосноваването на религиозните догмати, чрез логическите методи за доказателство<sup>145</sup>. Като фундамент се използват идеи от античната философия – Платон, Аристотел и неоплатоническите традиции. Посредством подобен апарат се осъществява систематизация на богословското познание като основа на теологията. В този ред на мисли богословието следва да се разбира като единна духовна среда, като тази духовна атмосфера се характеризира с безусловен приоритет на вярата над разума, както и в систематизирано разработени методи на обучение.

Раннохристиянските догмати представляват именно такава цялостно, систематизирано изложение на философията и теологията, в която мислите се излагат в най-ясни, точни и строги форми. Движейки се в тази духовна среда, архитектът на базиликите усвоява и предава същността на съвременната му теологична мисъл, която има три основни характеристики: пълнота, подредба според определена система от съответстващи ги части и

---

<sup>144</sup> Коева, М. (2004), с. 56-61.

<sup>145</sup> Хунгер, Х. (2000), с. 56-57.

дедуктивна неопровержимост (достатъчна взаимовръзка). Всичко това е обогатено с литературния еквивалент на търсената от раннохристиянските отци насочваща терминология.

Методите на раннохристиянската богословска мисъл и структурата на нейното изложение намират пряка аналогия в логиката при формоизграждането на базиликалните храмове. Характерните за теологията, диалектически процедури на примиряване на противоположни гледни точки, както и осъзнатата, систематична и ясно разчленена подредба на изложението, образно се откриват и при архитектурата на базиликите: от една страна с ясното разчленяване и съразмерност на отделните елементи, и от друга – с цялостно звучащата завършеност на архитектурния ансамбъл. Последователността на изложението и строгата принципност намират отражение в структурата на основните конструктивни елементи и съдържание на базиликите. Във формата и съдържанието на храмовете се цели да се постигне „пълнота” и затова, чрез синтез и елиминиране, архитектът се стреми към съвършеното решение. В своята образност, базиликата се стреми да въплъти цялото християнско познание – богословско, нравствено, естествено-научно и историческо, където всичко застава на мястото си и е в хармонично съзвучие. Дедуктивната неопровержимост се изразява в архитектурата чрез стандартите, които показват, че макар отделните елементи да образуват едно ненакърнимо цяло, трябва да проявяват и своята идентичност или това е „постулатът за взаимно подразбиране” - пряка проява на мисълта, която предпоставя възможността да се изведе организацията на цялата структура от напречния разрез на един-единствен стълб<sup>146</sup>. В контекста на тези разсъждения можем да възприемем раннохристиянската архитектура като подобие на дискурс, стълкновение на стари елементи и помиряващи ги взаимноподчиними системи, създаващи синкретични връзки, като единен порядък от части, превърнати в цялостна система. Това е съпоставимо с единството на методите, при които различните части на апологетските текстове на раннохристиянските отци стават равни една на друга и така пораждат крайната, завършена мисъл. Процесите на интеграция могат да се сведат до два основни - преодоляване

---

<sup>146</sup> Панофски Е. (2004), с. 63-64.

на конфликтите (стилистически и морфологически) и изразяване на концепцията за висшия порядък. Към първия спада апсидата, а към втория – проявата на единна вътрешна система в интериора на архитектурния комплекс.

Характерното за ранното богословие помиряване на идеи се наблюдава в обединението на структурните елементи, в изграждането на обща архитектурна система и туширане на конфликтите на разнородните части, като след достатъчно търсения и различни подходи архитектите, в по-голяма или по-малка степен, достигат до уравновесени решения. Този идеен замисъл за единство и хармония е пряка аналогия на раннохристиянската богословска мисъл. Оттук произтича и „органичността” на базиликата или другояче казано съществуващата цялост, която се изразява в това, че частта се отнася към цялото, както цялото се отнася към частта<sup>147</sup>. Следователно можем да направим извода, че съществуващото като „интегрално битие”<sup>148</sup> е това, което в действителност означава думата „органично” – вътрешно присъщо.

Символичното съдържание на раннохристиянската архитектура е изразена в последователна система, намираща паралели с Хегеловата концепция за изкуството и религиите и с изследванията на Панофски, в които предмета на познанието приема формата на духа<sup>149</sup>. Оттук следва и изводът, че същността на християнските култови сгради не е израз на лични чувства и предпочитания, а на колективни душевни състояния, изразено по-късно от Хосе Ортега-и-Гасет в „За стила в архитектурата”: *Сградите са огромен социален жест. Чрез тях се изразява целият народ. Това е всеобща изповед на тъй наречената „колективна душа”*<sup>150</sup>.

Дълбочинната връзка между философия и изкуство, в частността на изследването между богословските текстове от ранното християнство и храмовата архитектура от същия период, има своята образна, ясна характеристика, видима в цялостното изграждане на формата и в структурирането на раннохристиянските богословски текстове. Породената от тази връзка сила на внушението се изразява главно в символния заряд,

---

<sup>147</sup> *Op. cit.*, с. 65.

<sup>148</sup> Хегел, Г.В.Ф. (2004), с. 143-144.

<sup>149</sup> Панофски Е. (2004), с. 71.

<sup>150</sup> Ортега-и-Гасет, Х. (1993), с. 321-322.



изразен чрез перспективата, която установява порядък в пресъздаденото зрително поле, но същевременно формира и видимия свят. Защото ние живеем в символична реалност, където символичните форми са част от универсума, а между архитектурата, произведенията на изкуството и културната среда съществува непосредствена връзка, изграждаща битието и осмисляща неговата форма.

#### *1.4. Значение и развитие на подовата мозаична украса в декоративната програма на раннохристиянския храм.*

Раннохристиянското изкуство се ражда с установяването и легализирането на християнството като равнопоставена религиозна система в Римската империя през 313 г., но със създаването на Византийската империя (11 май 330 г.) се слага действителното му начало<sup>151</sup>. Мозаичната декоративна украса, като неделима същност от изкуството на тази епоха, е онази съединителна тъкан, която приобщава античното изкуство към новите търсения на християнското учение. То е изключително важен фактор в духовния живот на империята и е част от нейната еволюция<sup>152</sup>. Приемането на християнството е свързано и с новата характеристика на християнското изкуство. Основна негова функция е да представя и запознава с догмите на новата религия, чрез слово и символ. Като част от него, мозаичното изкуство е натоварено със знакови, религиозни, нравствени и идеологически функции.

Класическите традиции по естествен исторически порядък стоят в основата на раннохристиянската мозайка. Използват се мотиви, форми и технологии, характерни за античното изкуство, но те придобиват постепенно ново въздействие, мотивирано от новата вяра и свързаните с нея концепции. Тази нова връзка между небесното и земното, духовното и материалното, божественото и човешкото създава различията в „новото“, унаследило традициите на „старото“ изкуство<sup>153</sup>.

Изследвайки тези процеси, Льомерл казва: „...Истина е, че византийското изкуство, изкуство на свещеното, е източно по своето

---

<sup>151</sup> Божилов, И. (2008), с. 270.

<sup>152</sup> Grabar, A. (1963), p. 113-114.

<sup>153</sup> Божилов, И. (2008), с. 301-304.

*вдъхновение (някои от неговите техники), че цели да превъзмогне човека. Но е вярно също така, че то ни докосва повече, отколкото другите изкуства на Изтока, антични или по-късни. Ние вярваме, че ако то е скъсало със светското изкуство на гръко – римската античност, в същото време то не изразява мъчителното свещено безпокойство, както прави това изкуството на Египет или на Месопотамия*<sup>154</sup>.

Раннохристиянската мозайка трябва да бъде разглеждана успоредно със средата, за която е създавана, а именно християнския храм. В него е съсредоточен животът на цялото общество и това го превръща в средище на духовни и материални ценности. Това е мястото, в което земното и небесното се пресичат и създават кулминацията на духовното съзидание<sup>155</sup>. Като обединяващ фактор на двете съзидателни сили, християнският храм отправя към изкуството изискването освен естетически внушения, да носи най-вече и основно просветителски и богословски идеи<sup>156</sup>.

Както споменахме първите християнски базилики датират от IV век и са естествената среда за естетическото и функционално развитие на мозайчното изкуство. Освен пода, през втората половина на IV до VI век, се усвояват и другите пространства от вътрешната архитектура – стени, тавани и сводове. По тях се поместват великолепните мозайчни изображения на Иисус, Богородица, Апостолите и други библейски и евангелски персонажи и сцени.

Въпреки че много от най-ранните християнски базилики не са достигнали до нас, следствие на природни и човешки разрушения или поради изграждането върху тях на следващите базилики и църкви<sup>157</sup>, голяма част от мозайките в църквите „Санта Констанца” и „Санта Пуденциана”, както и подови мозайки от ранните базилики на Аквилея, всичките датирани от IV век, още съществуват<sup>158</sup>. В мавзолея, а в по-късен етап и в църквата „Санта Констанца” са запазени мозайки, в които са изобразени птици, съдове, клонки и цветя, правенето на виното, портретът на Констанца, пасторални сцени и различни фигури, заобиколени от геометрични рамки.

---

<sup>154</sup> Lemerle, P. (1990), p. 250.

<sup>155</sup> Brown, P. (1989) p. 68-70.

<sup>156</sup> Grabar, A. (1979), p. 26-33.

<sup>157</sup> Krautheimer, R. (1965), p. 45-47.

<sup>158</sup> Volbach, W.F., Himer, M. (1958), p. 77-79.

Имало е и сцени от Новия завет, запазени в рисунки на пътешественици, но точно тези мозайки не са достигнали до нас. Ясно личат античните декоративни схеми, които са използвани като основа за християнската символика<sup>159</sup>. В катедралата „Сан Джовани ин Латерано” се пазят фрагменти от подова мозайка, датирана от IV век, на която са изобразени християнски символи, близки до изображенията от катакомбите<sup>160</sup>. В църквата „Санта Пуденциана” мозайките са с по-сложна фигурална композиция. Интерес представляват образите на Христос и Апостолите, както и на персонификациите на църквите в образите на жени и изображението на градски пейзаж зад фигурите и Кръста<sup>161</sup>.

В Рим са съхранени мозайки в още няколко храма от V-VI век. В църквата „Санта Мария Маджоре” (датирана от 432-440 г.) са представени сцени от Новия завет като регистър. Въпреки че те са миниатюрни, което е новост за мозаичната стенна декорация в тази епоха, те ни демонстрират декоративната схема в нормални размери от други, незапазили се паметници<sup>162</sup>. В църквата „Свети Козма и Дамян” (датирана от 526-550 г.), мозайките имат чисто византийски характер<sup>163</sup>. Запазени са образите на Иисус, Св. Козма и Дамян, Св. Петър и Павел и множество изображения на дървета, треви и различни растения.

В Константинопол мозаичното изкуство заема първостепенно значение, но по-голямата част от раннохристиянските мозайки са унищожени<sup>164</sup>. Фрагменти от мозайки са запазени от Големия дворец по време на управлението на император Юстиниан I<sup>165</sup>. Изобразените животни и растения са с класически характер, но фонът, на който са ситуирани, е изчистен и опростен. Намерена е мозайка, направена по време на управлението на император Юстин II, датирана около 565 – 577 г., на която са представени растителни мотиви – лози, които са много близки до образите в църквата „Санта Констанца” в Рим<sup>166</sup>. Мозайките в църквата „Св.

---

<sup>159</sup> Grabar, A. (1979), p. 79-101.

<sup>160</sup> De Vecchi, P., Cerchiari, E. (1999) p. 121-128, Abb. 34-37.

<sup>161</sup> *Op. cit.*, p. 133-139.

<sup>162</sup> Krautheimer, R. (1980), p. 47-52.

<sup>163</sup> *Op. cit.*, p. 53-55.

<sup>164</sup> Dalgıç, Ö. (2010), p. 127-134.

<sup>165</sup> Aksit, İ. (2012), p. 144; Bardill, J. (2004), p. 43-46.

<sup>166</sup> Bardill, J. (2004), p. 58.

София” са от различни периоди<sup>167</sup>. От интересуващите ни мозайки са запазени подови и стенни с орнаментално-декоративен характер, датирани от VI век, които впечатляват със своето изящество, богатството на цветове и съчетания, в това число в опус сектиле<sup>168</sup>.

През V–VI век Равена става център на мозайчното изкуство, от което са съхранени великолепни примери<sup>169</sup>. Мавзолеят на Гала Пластиция е построен през 430 г. и е свързан с базилика, която по-късно е разрушена<sup>170</sup>. Запазените мозайки са впечатляващи с богатата декоративна програма – образи на мъченик, библейски персонажи, християнски символи и др. Античните принципи са видими, но обогатени с християнска смисловост и одухотвореност. Баптистерият на арианите, построен през 500 г., по време на управлението на император Теодорих, е съхранил мозайка, в чиято декоративна програма присъстват фигури, предадени с обем и реализъм, но върху опростен фон, без излишна декорация<sup>171</sup>. В същия период са изградени: баптистерият на Неон (430), Архиепископският параклис (500), базиликата „Сан Витале” (548), базиликата „Сант Аполинаре Нуово” (500), Мавзолеят на Теодорих (520), базиликата „Сант Аполинаре ин Класе” (549) и др. Много от откритите мозайки са със силно изразено византийско влияние, наследените класически принципи са туширани и заместени от християнски мистицизъм и символизъм. Обемите са редуцирани, фигурите - безплътни, пространството е схематизирано, цветовата гама и общият колорит - въздействащи и богати<sup>172</sup>.

Към разглеждания период спадат и мозайките от базиликите „Св. Амброджо”, които са от края на IV– началото и средата на V век и от „Св. Лоренцо” в Милано, датирани от VI век, които са с богата декорация и орнаментални мотиви<sup>173</sup>.

Политическите условия през IV–VI век са определящи за по-голямото и устойчиво развитие на мозайчното изкуство в Източната Римска империя,

---

<sup>167</sup> Krautheimer, R.(1986), p. 205; Foni, A.E., Papagiannakis, G., Magnentat-Thalman, N. (2007). *Virtual Hagia Sophia: Restitution, Visualization and Virtual Life Simulation*.

<sup>168</sup> Изображенията на Иисус, Богородица и други библейски и светски персонажи са датирани от IX до XIII век Вж. Aksit, İ. (2012), p. 156-159.

<sup>169</sup> Deliyannis, D. (2010), p. 39-57, 67-89, 96-111.

<sup>170</sup> *Op. cit.*, p. 54-56.

<sup>171</sup> *Op. cit.*, p. 63-66.

<sup>172</sup> *Op. cit.*, p. 73-74.

<sup>173</sup> Esler, Ph. (2000), p. 1196–1199.

поради което и в селищата, които се намират под нейната юрисдикция, намерените подови мозайки са много повече.

Най-много мозайки, открити досега, има в Йерусалим и околностите му<sup>174</sup>. Концентрацията на подови мозайки обхваща много църкви. Близко до Портата към Дамаск е открита т. нар. „Арменска мозайка”, чиито символични изображения с богати растителни мотиви подсказва, че вероятно се е намирала в погребален параклис. В параклиса на църквата „Dominus Flevit”, датиран от VII век, има мозаична декорация с изображения на кръстове, плодове, цветя и риби. В близост до църквата „Agony”, построена в края на IV век, е открита мозайка с геометрична декоративна схема. Подобни геометрични мотиви има и в църквата „Св. Стефан”, датирана от първата половина на V век. Раннохристиянски подови мозайки са запазени в манастира на Кръста, църквата „Св. Йоан Кръстител”, манастира „The Beit Jimal”, църквата „The Seat of Mary” и др. като във всички присъстват многообразни флорални и геометрични мотиви.

В базиликата „Рождество Христово” във Витлеем, построена през 333 г., се пази подова мозайка, датирана от IV век, която представя типични геометрични мотиви, римски по своя характер<sup>175</sup>.

В църквата „Св. Лазар” във Витания, построена между 333 и 390 г., има установена мозайка с изцяло геометрични елементи, която е почти идентична с мозайката в централния кораб на църквата „Рождество Христово” във Витлеем<sup>176</sup>.

Близко до Абу Дис, в църква от манастирски комплекс, е съхранена сложна подова мозайка, с разнообразни животински, растителни и геометрични мотиви<sup>177</sup>.

В Елеутерополис (сега Beit Jibrim) са открити останки от три византийски църкви, в които има запазени мозайки, изобразяващи четирите сезона, различни птици, животни и сцени от живота на Йона. В близкото

---

<sup>174</sup> Whittemore, E. (2002), Book 4; Avi-Yonah, M. (1978). *Ancient Mosaics*; Kitzinger, E. (1965). *Israeli Mosaics of the Byzantine Period*.

<sup>175</sup> Whittemore, E. (2002), p. 78.

<sup>176</sup> Kitzinger, E. (1965), p. 28.

<sup>177</sup> Whittemore, E. (2002), p. 93-94.

селище Емаус Никополис също са открити църкви, от периода VI–VII век, в които подовите мозайки са с флорални мотиви и животински образи<sup>178</sup>.

В Масада има раннохристиянска църква, датирана от периода V–VII век, в която мозайчните фрагменти са с геометрични и растителни мотиви<sup>179</sup>.

Монашеските общности в Юдейската пустиня украсяват своите манастири с богати мозайки. В манастира „Martyrius”, основан в края на V век, е запазена подова мозайка с геометрични мотиви. В манастира „Св. Евтимий” мозайките са от Омаядската епоха, датирани около 659 г. Оцелелите фрагменти са с геометрични мотиви. В Khirbet Yattir има два големи раннохристиянски храма, датирани от VI–VII век, принадлежали към монашески общности, чиито подове са покрити с мозайки, като част от запазените фрагменти показват изображения на птици и растения. По-късно мозайката е променена, като са допълнени логически символи и свещени имена<sup>180</sup>.

В Shilo, Самария има три раннохристиянски храма със сложна декоративна мозайчна украса. Запазените фрагменти съдържат геометрични и флорални мотиви, както и надписи на гръцки език<sup>181</sup>.

В Западна Галия, до Nahariya, е открита раннохристиянска църква, датирана от V–VI век, в която има запазени мозайчни подове със геометрично–декоративни мотиви, чиито основен елемент е червена свастика на бял фон. В близост в базилика, построена през 555 г., са съхранени фрагменти от подова мозайка с различни фигурални сцени<sup>182</sup>.

В църква близо до Ханита, датирана от VI век, мозайчните подови фрагменти притежават растителни мотиви и разнообразни фигурални елементи. Базиликата „Благовещение” в Назарет, построена от император Константин I, е богато украсена с мозайки, от които са запазени няколко надписа и частични орнаментални фрагменти. В манастира „Сестрите от Назарет” са запазени полихромни мозайки. В църквата на връх Тавор,

---

<sup>178</sup> *Op. cit.*, p. 96-97.

<sup>179</sup> Gann K.E. (2011). *Masada*; Binder, D.D., Olsson, B., Runesson, A. (2008), p. 66-68.

<sup>180</sup> Kitzinger, E. (1965), p. 82.

<sup>181</sup> *Op. cit.*, p. 99-100.

<sup>182</sup> Whittemore, E. (2002), p. 81-82.

почитан като място на Преображение Господне, датирана от 422 г., съхранените мозаични фрагменти са с богата растителна орнаментика<sup>183</sup>.

Църквата на манастира близо до Bet She'an, основан през 567 г., е украсена с подови мозайки, чиято декоративна програма, включва изображения на зодиакалния кръг, Хелиос, Селена и много допълнителни фигурални сюжети. Подобни мозайки са открити в еврейските синагоги. Газа е важен раннохристиянски център и около нея са открити църкви с мозайки в тях. В църквата на хълма Уади, датирана от 561- 562 г., се пазят мозайки с изображения на екзотични животни. В Umm Jerog, южно от Газа са открити мозайки с подобни мотиви<sup>184</sup>.

В Антиохия, Турция, са запазени около триста подови мозаични пана, датирани от III до VI век<sup>185</sup>. Диапазонът от използвани сюжети е многообразен, присъства широк спектър от геометрични и растителни мотиви. Мозаичните композиции са сложни и в тях ясно личи предаването на художествени традиции между Древна Гърция и Рим, както и по-късното им преливане в изкуството на ранното християнство.

В древното селище Зеугма, намиращо се днес в южна Турция, са открити голямо богатство от антични мозайки, които в момента са представени в музея в Газиантеп. Те включват многобройни персонажи от древногръцката митология – Посейдон, Дионис, Афродита, антропоморфни фигури, животни, риби, флорални и геометрични мотиви<sup>186</sup>.

Между VI и VII век в района на Йордания са открити мозайки, на които са изобразени сцени от ежедневието, ловни, пасторални и митологични композиции, библейски сюжети<sup>187</sup>. В църквата „Св. Георги“ в Мадаба е съхранена великолепа подова мозайка, изобразяваща карта на светите земи - т.нар. „Мадаба карта“<sup>188</sup>. Мозайката е датирана от VI век и размерът и е внушителен – 16 м. дължина и 6 м. ширина. Създадена е като своеобразен образ на свещените места, като посочените обекти са исторически и географски достоверни. Тъй като Мадаба е важен

---

<sup>183</sup> *Op. cit.*, p. 66.

<sup>184</sup> Picciotto, С.М., Kohan, С. (2010), p. 56.

<sup>185</sup> Archambeault, M. J. (2009). *Sourcing of Marble Used in Mosaics at Antioch (Turkey)*; Cimok, F. (2004). *Mosaics of Antioch*.

<sup>186</sup> Onal, M. (2009). *Zeugma Mosaics*; Erge, R. (2007). *Belkis-Zeugma and Its Mosaics*.

<sup>187</sup> Piccirillo, M., Dailey, T., Bikai, P. (1993). *The Mosaics of Jordan*.

<sup>188</sup> Meimaris, Y. (2011). *The Discovery of the Madaba Mosaic Map. Mythology and Reality*; Leal, B. (2018). *A Reconsideration of the Madaba Map*. Gesta 57:2.

раннохристиянски център, в него са построени много храмове от този период: Катедралният храм, църквата „Св. Апостоли“, църквата „Св. Богородица“, църквата „Св. Елионас“, църквата „Св. Георги“ и др., всичките украсени с мозайки, датирани от VI – VII век. Освен традиционни композиционни схеми, в които се долавя силно елинистично влияние, са открити мозаични пана, които показват индивидуален артистичен подход при изграждане на мозаичната украса – например мозайката „Танцуващите гълъби“ от църквата „Св. Апостоли“<sup>189</sup>.

В Петра има запазени три раннохристиянски храма, които са с богата мозаична украса. От периода V–VI век са открити подови мозайки с флорални мотиви, животински образи и човешки фигури. Тяхната обща площ е около 70 кв. м. В Mamshit близо до Петра са оцелели две големи църкви, датирани от края на IV-началото на V век. В Църквата на мъчениците мозаичните пана са с геометрични мотиви, докато в западната църква мотивите са по-сложни, като в тях присъстват и фигурални композиции<sup>190</sup>.

В църквата „Moses Memorial“ в планината Небо, Йордания, която е част от манастирски комплекс, датиран от VI век, е съхранена подова мозайка, в която личат няколко периода на изграждане. Мозайката от 531 г. е реалистична по своя характер, а от 597 г. е със засилени флорално-орнаментални елементи. В църквата „Св. Лот и Прокопий“, в селището Khirbet al-Mukhaayat, близо до Мадаба, са открити мозайки, с богати декоративно-растителни мотиви, които са великолепен пример от източната школа. В селището Um Al Rasar, в църквата „Св. Стефан“, датирана от 785 г., има съхранени мозайки, в които освен характерни сюжети от бита и богати растителни мотиви, присъстват изобразени градовете – Ерусалим, Наблус, Диосполис, Газа, Мадаба, Аскалон и много други селища от Палестина, Йордания и Египет<sup>191</sup>.

В манастирския комплекс над пещерата на Лот са открити пет мозаични пана, датирани от 606 до 691 г., с растителни и геометрични

---

<sup>189</sup> Vogt, J. (2004). *Architekturmosaiken am Beispiel der drei jordanischen Städte Madaba, Umm al-Rasas und Gerasa*.

<sup>190</sup> Fiema, Z.T., Kanellopoulos, C., Waliszewski, T., Schick, R. (2001). *The Petra Church*; Piccirillo, M., Dailey, T., Bikai, P. (1993), p. 88-92

<sup>191</sup> Piccirillo, M. et al. (1993), p. 143-145.



мотиви, носещи християнски символизъм, но със силно източно влияние. В Есбус има две византийски църкви, в които има фрагменти от богата мозайчна украса, с изображения на птици, животни и растения<sup>192</sup>. Християнски мозайки има в църквата в близкия град Массух, където паната са от два периода – от VI и VII век. Фигурите от първия слой внимателно са заменени с изображения на кръстове, цветя и други декоративни мотиви по време на иконоборството. В манастира „Св. Екатерина” в планината Синай, Египет, е запазена мозайчна украса, създадена около 565-566 г. Тя е великолепен пример за хармоничен синтез между византийското и източното изкуство<sup>193</sup>.

В Ливан, като част от древна Сирия, има раннохристиянски храмове, които са украсени с мозайчни подове. Те следват традициите на римските и византийските декоративни схеми. В Porphirion е съхранена богата колекция от мозайчни пана, в които са използвани стилизирани геометрични мотиви, но присъстват и сцени с животни, както и религиозни сюжети<sup>194</sup>.

Представените примери показват голямото богатство от подова мозайчна украса от разглеждания период, което дава възможност за много анализи, съпоставка и търсене на влияния, сходства и паралели.

На Балканския полуостров се наблюдава също голямо богатство от раннохристиянски мозайки. Храмовете са били украсени със стенни и подови мозайки, но от стенната украса са оцелели фрагменти, като по тях не може да се възстанови цялостната иконографска програма. Изключение са мозайките в ротондата „Св. Георги” в Тесалоники, базиликата „Св. Димитър” в Тесалоники, параклиса в Дирахион, Евфразиевата базилика в Порентос и др. Подовите мозайчни композиции са съхранени по-пълно, като по тях може да се проследи взаимодействието между отделните школи и развитието на раннохристиянската образна система.

В Северна Гърция са открити мозайчни композиции в базиликите в Тесалоники, Амфиполис, Филипи, Дион, Акрини, Едеса, Хераклея Линкестис, Стоби, Лихнидос, Скупи, Лин, Радолищте, Октиси и др., като в съхранените мозайчни пана, образите са силно повлияни от източното

---

<sup>192</sup> Baddeley, O., Brunner, E. (1996), p. 67-68.

<sup>193</sup> Forsyth, G.H., Weitzmann, K. (1973). *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai - The Church and Fortress of Justinian*.

<sup>194</sup> Hitti, P.K. (2002), p. 203-207.

изкуство<sup>195</sup>. В Тесалоники са съхранени великолепни мозайки от раннохристиянския период. В църквата „Acheiropoietos” („Св. Богородица Неръкотворна”), датирана от V–VI век, са запазени фрагменти от мозайка, на които са изобразени декоративно-флорални мотиви. В ротондата „Св. Георги”, която първоначално е била гробница на император Галерий и през IV век превърната в християнска църква от император Теодосий I, има фрагменти от богата мозаична украса, които представят образи на светци, архитектурни обекти и растителни мотиви. Те са датирани от IV-V век и в направата им, подобно и на други стенни и сводови мозайки в града, са използвани стъклени тесери (смалта) със сребърно и златно покритие, които допълнително усилват мистичната атмосфера и духовност в храма. В църквата „Св. Давид” („Христос Латом”) се наблюдава мозайка, датирана от началото на V век, представяща образите на Исус и четиримата евангелисти, както и природни обекти като изображенията са изключително детайлно представени. В църквата „Св. Димитър” мозайките са от VI век и представят стилизирани портрети на светци и други исторически персонажи, липсват пейзажи, а декоративната схема е опростена<sup>196</sup>. В Хераклея Линкестис (до Битола, Македония) богатството от мозаични композиции включва разнообразни зооморфни образи, растителни и геометрични мотиви, ктиторски надписи, поместени в Епископската базилика и два по-малки храма, датирани от IV-V век<sup>197</sup>.

В съхранените мозайки от Централна и Южна Гърция се наблюдават изключително богатство от изображения, сюжети и ктиторски надписи, което носи внушението за оживения християнски живот, който е имало по тези места<sup>198</sup>.

В Сирмиум, Сърбия са съхранени мозайки от голямата базилика, както и фрагменти от стенна декорация. Юстиниана Прима (Царичин град) пази подови мозайки с огромно богатство от мотиви<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup> ΣΥΝΤΑΓΜΑ III (1998); ΣΥΝΤΑΓΜΑ III (2017); Dimitrova, E. (2013). *Art and Ritual in the Episkopal Centers of Makedonia Paleocristian*; Bitrakova-Grozdanova, V. (2009). *Lychnidos a l'epoque paleochretienne et son pouau urbain*; Цветковић-Томашевић, Г. (1978). *Рановизантијски подни мозаици* и др.

<sup>196</sup> Bakirtzis, C. et al. (2012). *Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century*.

<sup>197</sup> Dzidrova, Lj. (1999), p. 282-284; Медич, М. (1988), с. 89-112.

<sup>198</sup> Вж. Провинция Ахая и провинция Тесалия в каталога.

<sup>199</sup> Вж. Юстиниана Прима в каталога.

В раннохристиянските селища в днешна Албания - Дирахион, Бутротум, Антигонея, Месаплик и др., се пазят подови мозаични пана от V-VI век. В баптистерия в Бутротум мозаичната украса е датирана от началото на VI век. Тя включва различни мотиви – морски същества, птици, сухоземни животни, плодове, цветя и дървета<sup>200</sup>. В богатството на природните елементи са закодирани библейски смисли и символични препратки към тайнствата на Евхаристията и Кръщението. В Дирахион е открита стенна мозайка, датирана от V век, а в близост до града има добре запазена подова мозайка в параклиса на раннохристиянска базилика.

Раннохристиянски подови мозайки от базиликите в днешните български земи има в Одесос, Марцианопол, Бяла, Сторгозия, Монтанензиум, Месемврия, Кабиле, Туида, Августа Траяна, Филипопол, Сердика, Германея, Партикополис, Пауталия и др.<sup>201</sup>.

В Епископската базилика в Одесос (Варна) са открити подови мозайки, датирани от края на IV век. Композицията е изградена от характерни за християнския период геометрични мотиви, в съчетание с фигурални образи и растителни орнаменти. В региона са запазени мозайки от базиликите в м. „Джанавар тепе“, м. „Пиринч тепе“, Шкорпиловци и Бяла<sup>202</sup>. В Марцианопол (Девня) е запазена Епископска базилика, в която е съхранена подова мозаична украса, изградена от разнообразни геометрични мотиви в квадратни и осмостенни рамки. В друг раннохристиянски храм е намерена мозаична декорация, чиято композиция е съставена от повтарящи се геометрични мотиви т.нар. „панонски волути“<sup>203</sup>. В Сторгозия е запазено мозаично пано, датирано от V век. Композицията е изградена от разнообразни геометрични мотиви, сред които са установени очертанията на Хризма с две вотивни букви – α (алфа) и ω (омега), както и останки от надпис с латински букви<sup>204</sup>. В Старата Митрополия в Месемврия (Несебър) е открит фрагмент от мозайка, върху която са изобразени растителни мотиви,

---

<sup>200</sup> Hidri, S. (1999). *The significance of mosaic of iconographic Basilica of Arapaj*.

<sup>201</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016). *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*.

<sup>202</sup> Минчев, Ал. (Ред.) (2001), с. 44-64; Минчев, Ал., Тенекеджиев В. (2015), с. 278 – 281.

<sup>203</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 67-75; *ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΙΙΙ* (1998). σ. 181-208; Ангелов, Ан. (2002), т. I.; Popova-Moroz, V. (1987), p. 261-280; Попова-Мороз, В. (1987), с. 24; Мирчев, М. (1951), с. 119-121.

<sup>204</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 80-87.

наподобяващи лотосов цвят<sup>205</sup>. В Августа Траяна (Стара Загора) са открити над 20 мозаични пана, като няколко от тях са от християнски сгради. Присъстват богати декоративни мотиви с растителен и геометричен характер, образи на птици, риби и сцена *Извор на Живота*. В Епископската базилика, Малката базилика и храма на Джамбаз тепе във Филипопол (Пловдив), са запазени над 700 кв. м декоративни мозайки. В украсата им се наблюдават разнообразни сцени, включващи изображения на птици и богати флорални и геометрични мотиви. Тя успешно съчетава геометричните орнаментални мотиви с фигуралните изображения, като стилът и е повлиян от източните византийски провинции<sup>206</sup>. В църквата „Св. София“ в Сердика (София) е открита подова мозайка, която има няколко етапа на преустройства и добавки. Най-ранния етап е датиран от средата на IV век, като композицията е изградена от геометрични и растителни мотиви, в съчетание с фигурни изображения. По-късната мозайка е подчертано геометрична и е изградена от отделни пана, използващи разнообразни геометрични схеми. Освен голямото разнообразие от геометрични форми, в някои от паната присъстват фигурални мотиви и сцени<sup>207</sup>. В Германея (Сапарева баня) е съхранено мозаично пано в раннохристиянски храм, което е изградено от геометрично-орнаментални мотиви<sup>208</sup>. В Пауталия (Кюстендил), освен геометрично-орнаментални и фигурални мотиви, мозаичната украса включва алегорични изображения на Апостолите в образа на агънци, които носят една нова християнска естетика и внушение<sup>209</sup>. Култовото строителство в района на Партикополис (Сандански), в периода IV-VI век, включва няколко раннохристиянски базилики. Епископската базилика има няколко строителни фази, датирани от края на IV и от V век, като са запазени мозаични пана и от двата периода, които съдържат

---

<sup>205</sup> *Op. cit.*, p. 109-111; Станев, С. (2008), с. 150-183; Илкова, Б.Е. (2009), с. 211-235.

<sup>206</sup> Кесякова, Е. (2011), с. 173-209; Кангарева-Дечева, Е. (2017), с. 220-227; Попова, В. (2018). *Подовите мозайки и някои основни проблеми на Епископската базилика във Филипопол*; Топалилов, И. (2016). *On the identification of the birds presented in the mosaics of the Episcopal basilica in Philippopolis*; Ботушарова, Л. (1960). Археологически вестн. Археологически наблюдения от Трихълмието. *ГНАМП 4*; Кангарева, Е., Боспачиева, М., Лук, С. (2013). *Подови мозайки от античния Филипопол – проблеми и състояние*, с. 13-16; Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 198-250.

<sup>207</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 300-317; Попова, В. (2009), с. 311-324.

<sup>208</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 328-329.

<sup>209</sup> Огненова, Л. (1960), с. 231-237; Дремсизова-Нелчинова, Цв., Слокоска, Л. (1978), с. 35-38; Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 401-408.

разнообразни геометрични мотиви, изображения на птици, риби и растения<sup>210</sup>. От втората базилика съществува мозаична декорация, която включва геометрични мотиви, стилизирани растителни мотиви и изображения на птици<sup>211</sup>.

Видно от проучените изключително голям брой раннохристиянски култови сгради във всички провинции на Източната Римска империя, и в частност на Балканите, е че разпространението и утвърждаването на християнството, като официално религиозно учение, води до строежа на нови храмове, нужни за религиозните обреди. Това естествено е свързано и с вътрешната им украса, която е в синтез с архитектурата и богословските концепции, превръщайки художествената декорация в изключително важна и въздействаща система от символични образи, предаващи посланията на християнското учение.

Характерно за раннохристиянските мозайки на Балканите е използването на традиции и похвати, свързани с техническите средства и изобразителни формули на античното изкуство. По този начин в иконографската програма присъстват образи и различни мотиви, утвърдени в декоративната практика на предхристиянските епохи, но в тях е привнесено ново светоусещане за материята. Именно чрез новото християнско разбиране за света, в изображенията присъства вътрешно обзрима сетивност.

Развитието на раннохристиянските мозайки на Балканите се ограничава в периода от началото на IV до края на VI-началото на VII век, като след този период, пряко следствие на варварските нашествия и разрушенията, мозайки липсват<sup>212</sup>. Следствие на това се очертават няколко етапа на мозаичното изкуство. Първият етап е от началото до края на IV век, през който преобладават античните сюжети и принципи на изграждане на композицията. Характеризира се с използването на различни орнаментални мотиви, съчетани с фигурни изображения. Този стил се нарича илюзионистичен. Вторият етап обхваща края на IV и средата на V век, при който се използват предимно геометрични мотиви и постепенно отпадат

---

<sup>210</sup> Pillinger, R.J. (2010), s. 56-72.

<sup>211</sup> Pillinger, R.J. Lirsch, A. Popova, V. (2016), s. 354-356.

<sup>212</sup> Popova, V. (2018), p. 137.

фигуралните изображения. Стилът е по-декоративен и схематичен, използват се декоративни схеми, различни от античния период. Третият етап е от края на V век до началото на Юстиниановата епоха в 527 г. Следва периодът на Юстиниановия Ренесанс, обхващащ средата на VI век, и следващият го Пост-Юстинианов период - до началото на VII век. При първият се отбелязва пълнокръвно завръщане към фигуралните изображения, но в края на раннохристиянския период изкуството се формализира и фигуралните мотиви се редуцират.

Развитието на художествените тенденции в монументалното мозаично изкуство прекъсва в края на VI - началото на VII век и това не позволява да се проследи евентуалното продължение на художествените похвати и стилови белези. Но през изследвания период мозаичната декоративна украса се утвърждава като едно от най-значимите постижения в сферата на изкуството и културата на християнска Европа.

## ГЛАВА ВТОРА

### Формиране на символичния художествен език в ранното християнство

#### 2.1. Светите тайнства в контекста на раннохристиянската символика.

Единствената сцена от Страстната седмица, която носи името „тайна“, е Тайната вечеря и по нея се установява тайнството Света Евхаристия. Евангелистите описват как е установена: *„А в първия ден на празник Безквасници пристъпиха учениците към Исуса и Му рекоха: де искаш да Ти приготвим да ядеш пасхата? Той рече: идете в града у единкого си и му кажете: Учителят казва: времето Ми приближава, у тебе ще правя пасхата с учениците Си. Учениците направиха, както им заповяда Исус, и приготвиха пасхата. А когато се свечери, Той седна на трапезата с дванайсетте ученика; И когато ядяха, Исус взе хляба и, като благослови, преломи го и, раздавайки на учениците, каза: вземете, яжте: това е Моето тяло. И като взе чашата и благодари, даде им и рече: пийте от нея всички; защото това е Моята кръв на Новия завет, която за мнозина се пролива за опрощаване на греховете”*<sup>213</sup>.

Произходът на думата „евхаристия“ е от гръцки и означава благодарност. Богослужението, на което се извършва тайнството Евхаристия, в най-тесния смисъл, се нарича Литургия, като в основата си това е умилостивителна жертва на Бога за спасение на всички хора<sup>214</sup>. Този обред се изпълнява непрекъснато в продължение на цялата християнска история и е най-важното свещенодействие в Църквата. С него са свързани множество чудеса, които църковната история грижливо пази и до днес<sup>215</sup>. Строгостта на обряда и неговата значимост се потвърждават от деветото Апостолско правило и второто правило на Антиохийския събор, които заповядват да се отлъчат от църковно общение християните, които без уважителна причина си тръгват преди края на Литургията, а също така и онези, които макар и да дочакват края на богослужението, не се

---

<sup>213</sup> Матей 26:17-20, 26:28.

<sup>214</sup> Понятието „литургия“ е различно през вековете, като най-пълно, то е изразено от епохата на Юстиниан насетне. Вж. Taft, R. (1992), р. 194-211.

<sup>215</sup> Шафф, Ф. (1992), с. 67-68.

причастяват<sup>216</sup>. По-късно в осемдесето правило на VI Вселенски събор и единайсето правило на Сердикийския събор се постановява, че всеки християнин, който без уважителна причина отсъства от Възкресни литургии в продължение на три седмици, трябва да бъде отлъчен от Църквата. В потвърждение на това Теофан Затворник казва: „*Делото на Светото Причастие е дело на живота*”<sup>217</sup>, защото „*ако не ядете плътта на Сина Човечески и не пиете кръвта Му, не ще имате в себе си живот*”<sup>218</sup>.

По време на извършване на Светата Литургия хлябът и виното се преосъществяват в Тяло и Кръв Христови, като това е най-важният момент от богослужението. След освещаването на Светите Дарове, външно видът на хляба и виното не се променя, но същността им променя своята природа: на престола във вид на хляб и вино се намират истинското Тяло и истинската Кръв на Иисус. За този акт Св. Йоан Дамаскин казва: „*Както Бог е сътворил всичко с действията на Светия Дух, така и тук с действието на Светия Дух се извършва това, което превишава естеството и което може да се постигне само с вяра. Светият Дух слиза и извършва това, което надхвърля словата и разума*”<sup>219</sup>.

Проскомидия се нарича онази част от Евхаристията, която се извършва невидимо за хората. Тази първа част на литургията има дълбок духовен смисъл, като благодарение на особено свещенодействие хлябът и виното стават вещество за Евхаристията. Молитвите и свещенодействията на проскомидията изобразяват раждането на Христос и неговите страдания и смърт<sup>220</sup>. Този обред остава почти непроменен до началото на VI век, а по-късно се изменя незначително, като се въвеждат нови, спомагателни литургични предмети<sup>221</sup>.

Приготвянето на Светия Хляб и изваждането на Агнеца от просфората ознаменува раждането на Иисус Христос. При това жертвеникът олицетворява пещерата, дискосът - яслите, в които е положен Младенецът Христос, звездичата - звездата, която е довела влъхвите във Витлеем, а покровците - пелените, с които е бил повит Спасителят. Чашата,

---

<sup>216</sup> Коев, Т., Бакалов, Г. (2006), с. 112-114.

<sup>217</sup> Светител Теофан Затворник (2007), с. 67.

<sup>218</sup> Йоан 6:53.

<sup>219</sup> Св. Йоан Дамаскин (2004), гл. 8.

<sup>220</sup> Тафт, Р., Фаруджа, Е. (1992), с. 73-75.

<sup>221</sup> Taft, R.F. (1972), p. 241-287.



кадилницата и тамянът напомнят за даровете, донесени от влъхвите. Молитвите, произнасяни от свещениците и дякона, напомнят за поклонението и славословието, отдадени на Спасителя от пастирите и източните влъхви. Кръстообразното разрязване на Агнеца и пробождането му с копие представлява разпятието на Исус. Изваждането на частици от просфората и разполагането им на диска около Светия Агнец символизират Църквата Божия, глава на която е самият Спасител<sup>222</sup>.

Свещенодействията на проскомидията имат мощен символичен характер, които насищат духовното пространство с послания. Всеки един детайл, всеки елемент от обряда има своето място, които взимно се допълват и изграждат многопластовия семантичен образ на Евхаристията. Например входът, през който се влиза с Евангелието, се нарича Малък за разлика от Великия, който се използва по време на пренасянето на Светите Дарове от жертвеника на престола. Свещеникът, носещ Евангелието, излиза през северната врата от олтара на солея, а след това свещенослужителите влизат през Царските двери в олтара, където дяконът слага Евангелието на престола. Малкият вход символизира излизането на Исус Христос за проповед по време на неговия земен живот, същевременно е и изображение на акта на общуване на богомолците с Бог, където Евангелието е самият Бог. В олтара свещеникът тайно чете молитва, в която от името на всички вярващи моли Бог да прости съгрешенията и да даде сили. Входът със Светите Дарове се нарича Велик като пряка аналогия на действието на Исус, който доброволно приема страданието и смъртта, за да изкупи греховете на цялото човечество. Светите Дарове се пренасят от жертвеника на престола, за да се принесат в дар на Бог и да се извърши Светото Причастие. Приема се, че призованият чрез тайната молитва Бог извършва тайнството Света Евхаристия, като свещеникът произнася думите от Новия завет: *„Вземете, яжте: това е Моето тяло... Пийте от нея всички, защото това е Моята кръв на Новия Завет, която за мнозина се пролива за опрощаване на грехове”*<sup>223</sup>.

При произнасяне на думите: *„Твоя от Твоих, Тебе приносяще, о всех и за вся”*, свещеникът с кръстообразно сложени ръце взема с дясната ръка

---

<sup>222</sup> Mayer, W. (2016), p. 275-302.

<sup>223</sup> Матей 26:26-28.

дискоса, а с лявата - потира, издига ги над престола и след това ги оставя на място. Това свещенодействие изобразява преобръщението на Светите Дарове в жертва на Бог<sup>224</sup>.

След Евхаристийният обред следва молитвената подготовка на вярващите за приемането на Христовите Тайни и самото Свето Причастие<sup>225</sup>. В молитвите, които се четат преди Причастие, Христовите Тайни се наричат „въглен, който изгаря недостойните” като се приема, че Евхаристията се извършва чрез пречистващата сила на огъня<sup>226</sup>. В края на литургията, преди раздробяване на Агнеца, свещеникът възглася: „Святая святым”<sup>227</sup>. Това е предупреждение, че могат да се причастяват само хора, които са пълноправни членове на Църквата. Последва призоваване на достойните да приемат Тялото и Кръвта Христови, като със Светата Чаша в ръка служещият произнася: „Со страхом Божиим, верою и любовию приступите!”<sup>228</sup>. След приемане на Тялото и Кръвта Господни, по израза на Светите отци, ние ставаме „христоносци и едновременно с това сме носени от Христа”<sup>229</sup>. Според думите на Св. Кирил Александрийски само „идващият в нас Христос приспива закона на плътта, оживява благоговението към Бога и убива страстите”<sup>230</sup>. Всичко това подчертава, че чрез тайнството Евхаристия се извършва приобщаването към Бог, като това е своеобразна победа над плътта и материалното или по думите на Св. Йоан: „Аз победих света”<sup>231</sup>.

Реконструкцията на оригиналната форма на Евхаристията е сложен проблем. С голяма вероятност можем да предположим, че Апостолическата Евхаристийна форма прилича съществено на еврейската Хабура. Христос завещава на Апостолите: „Направете това за Мое възпоменание”<sup>232</sup>, което говори за огромното значение на обряда и за тайнството като оброк и божествена заповед. В Деяния на апостолите се казва, че след първата проповед на апостол Петър и кръщението на 3000 души, Евхаристийното

---

<sup>224</sup> Бурмова, Л. (2016), с. 28-29.

<sup>225</sup> Тафт, Р., Фаруджа, Е. (1992), с. 167-169.

<sup>226</sup> *Op. cit.*, р. 170.

<sup>227</sup> Делипапазов, А.Ж. (2010), с. 103.

<sup>228</sup> *Op. cit.*, с. 90.

<sup>229</sup> *Apol.*, т. 61, 66.

<sup>230</sup> St. Cyril of Alexandria (2011), р. 145.

<sup>231</sup> Йоан 16:13.

<sup>232</sup> Йоан 17:21.

тайнство се осъществява с постоянство от тези, приели новото учение: „И те постоянствуваха в поучението на Апостолите, в общението, в преломяването на хляба и в молитвите”<sup>233</sup> и „всеки ден прекарваха единодушно в храма, и разчупваха хляб по къщите си, и приемаха храна с радост и простосърдечие”<sup>234</sup>.

В „Учението на дванадесетте апостоли” е запазена словесната форма на еврейската ритуална вечеря, но в старата форма е приобщено ново съдържание – христологично и есхатологично. Чрез нея се приветства Божието царство и се изпълнява стремежът на древнозаветните пророци: „Да дойде Твоето царство”<sup>235</sup>.

Евхаристийната литургия е описана и от Св. Юстин Мъченик в „Апология”<sup>236</sup>. Според него, тя се извършва винаги на Господния ден – „Ден на слънцето”, и се посещава от всички членове на общността. Участието в литургията е предшествано от помирение и заздравяване на взаимоотношенията в общността. Целувката между вярващите има особена стойност, тя е наричана от Дионисий Ареопагит „божествена целувка”, а от Св. Кирил Йерусалимски „целувка на помирение”<sup>237</sup>. За нея Тертулиан пише: „Когато братя се целуват е подходящо, но когато Бог се изкачва, е по-приемлива обща молитва, след което всички са участници в един молитвен подвиг и тяхната целувка запечатва братския съюз между тях. Какво е молитвата без свята целувка?”<sup>238</sup>.

Евхаристийното тайнство е учение за Истината и в него участват всички, които са достигнали до определен стадий в познаването и разбирането, по този начин всеки се превръща в едно с другите и така изграждат тялото на Църквата<sup>239</sup>. Свети Йоан Златоуст подчертава отговорността на членовете на Църквата чрез думите: „И все пак това казвам на всеки, че всички сме едно тяло”<sup>240</sup>. По същият начин Евхаристийната молитва е насочена към Бог от името на цялата общност.

---

<sup>233</sup> Деяния 2: 42.

<sup>234</sup> Деяния. 2:42-46.

<sup>235</sup> Книга на пророк Даниела 12:10.

<sup>236</sup> Бурмова, Л. (2016), с. 27.

<sup>237</sup> *Op. cit.*, с. 28.

<sup>238</sup> Тертулиан (1991), XXXIX.

<sup>239</sup> Тафт, Р. Фаруджа, Е. (1992), с. 173-177.

<sup>240</sup> Йоан Златоуст (1930), с. 32-33.

Така например, в сирийската литургия на Св. Яков, след думата анафора, свещеникът изрича: „*Направете това за Мое възпоменание*”<sup>241</sup>.

С течение на времето започват да навлизат промени в литургийната практика. Постепенно се налага тайното четене на Евхаристийната молитва, като някои изследователи виждат зародиша на това в 19 правило на Лаодикийския събор<sup>242</sup>. Император Юстиниан I се опитва да премахне тези нововъведения, опирайки се на Посланията на Св. апостол Павел: „*Препоръчваме всички епископи и презвитери не тайно (sesiopitemon) да произнасят молитвата на божественото причастие и свящото кръщение, а на глас (meta phonis), който да бъде чул от верния народ, а съзнанието на слушащите да приеме разкаянието. Молитвата към нашия Бог се произнася силно, а тези които откажат, ще дават обяснение пред престола господен и ако узнаем, няма да ги оставим без наказание*”<sup>243</sup>. Въпреки това през VIII век тайното четене на молитвата се превръща в общоприета практика. Има различни предположения за въвеждането на това правило, като основно се изтъква, че е следствие от съкращаване на литургията, трудността от силното четене в големите храмове или броя на причастяващите се. Основната причина, от гледна точка на изминалото историческо време, можем да я свържем с нарастващата йерархия в общността, разделянето на мъжете и жените, които са в отделни кораби в храмовата сграда, но преди всичко с разделянето на свещенодействащите от енориашите<sup>244</sup>.

В тълкуванието на литургията от Теодор Мопсуестийски много често се срещат епитети като „*страшно*”, употребявана към приемането на Евхаристийното таинство, „*жертва*”, „*Свети дарове*”, както и се дават указания за мистериално мълчание: „*Когато ние пребиваваме в мълчание с велик, почителен страх, свещеникът започва анафората*”<sup>245</sup>. Това дава основание да се предполага, че тази практика възниква в Сирия и се разпространява в Близкия Изток. Учението за тайната, което по-късно на запад започват да наричат *Disciplina arcani*, е в същността на системата от

---

<sup>241</sup> Делипапазов, А.Ж. (2010), с. 107.

<sup>242</sup> Коев, Т. (1968), с. 67.

<sup>243</sup> Blume, F. (2009). Annotated Justinian Code. 2nd ed. Available, <http://uwacadweb.uwyo.edu/blume&justinian>.

<sup>244</sup> Ророва, V. (2018), p. 135-160.

<sup>245</sup> Бурмова, Л. (2016), с. 26.

обреди. Сирийският епископ Яков Едески, пише: „При затворени врати и чрез устно предаване се извършват тайнствата”<sup>246</sup>.

За въвеждането на практиката на мълчанието повлияват и идеи, изложени в „Corpus Areopagiticum”, който се появява в края на V век и придобива съществено значение в Сирия, откъдето по-късно се пренася в Константинопол<sup>247</sup>. За първи път тук се полага началото на богослужебната символика, която се явява учение за йерархическата структура, в която има различни степени за познаване на божествените тайни. Пълнотата на това познание е достъпно само за епископа и само той предава на по-низшите степени символите, позволени за тях<sup>248</sup>. Разделянето на свещенослужителите от народа и мотивът за тайната се подчертава I от Георгий Пахимер: „Публиката вижда само божествени знаци, защото не може да разсъждава за нещо по-висшо, а самия йерарх се повишава до прототипа - до Тялото и Кръвта на Господ, вярвайки, че представените символи представляват истинното Тяло и истинската Кръв”<sup>249</sup>.

В „Corpus Areopagiticum” не се отрича съборния характер на Причастието, но се въвежда различие между миряните и свещенослужителите, като по-този начин отслабва в миряните отговорността за Евхаристийната молитва. В средата на VI век Corpus-ът се разпространява в целия Изток и има огромно влияние върху византийските богослови, а в края на VIII век тайното четене и откъсването на служението от всеобщо достойние на всички участващи в литургията става обща практика<sup>250</sup>.

Въвеждането на тези промени способства за по-късното отслабване на Евхаристийното благочестие и силното му проявление в живота на вярващите. Най-великата молитва на Църквата – Евхаристийната, която в ранните векове всички знаят наизуст, започва да се забравя, а в следствие на това възниква по-късно и спорът за нейното съдържание<sup>251</sup>.

Разпада на обредната практика се чувства и в способа на самото причастяване. В началото свещенослужителите и народът се причастяват

---

<sup>246</sup> Schwartz, D. (2011), p. 89-90.

<sup>247</sup> Bychkov, V. (2014), p. 28-63.

<sup>248</sup> Mathews, T. (1971), p. 89-91.

<sup>249</sup> Pachymeris, G. (1835), I, CSHB.

<sup>250</sup> Bychkov, V. (2014), p. 43-44.

<sup>251</sup> Шафф, Ф. (1992), с. 93.

заедно, а след установяване на йерархията служителите го извършват първи зад закритите Царски двери<sup>252</sup>. Евхаристията постепенно губи своята основна роля в богослужебния процес и се извършва рядко, дори само веднъж в годината, а понеже в своята същност е свързана с тайнството Покаяние, това в естествен порядък води до притъпяване на християнската сетивност и превръщането ѝ в мистериален обред с множество неясни за мирянството значения<sup>253</sup>.

Трябва да подчертаем, че раннохристиянската Църква пази светостта на Евхаристията и отлъчва за дълго прегрешилите от обреда като най-голямо наказание. Промените в нейната обредност в по-късните векове отслабват общия духовен ентузиазъм, характерен за раннохристиянските общности, както и личната отговорност на всеки вярващ. Записаното в ранните текстове послание: „Съвестта на човека има ръководна роля за приемането на божествените Тайни”<sup>254</sup> постепенно губи своето значение, отправено към свободния избор, и се превръща в бягство от отговорност и все по-рядко вглеждане в значението на символите. Забравят се думите на Св. Кирил Йерусалимски: „Не отхвърляйте Причастието, не се лишавайте от свещенните и духовни сили на Тайната”<sup>255</sup> и раннохристиянското учение се превръща в проникновение, недостъпно за цялата общност. Това се отразява и върху възприемането на художествената украса в храмовете. Символите, закодирани в мозайки, фрески и релефи, които са образописание на Евхаристийното тайнство, въздействат върху енориашите повече като формална декорация, а символиката на образите е почти забравен.

## 2.2. Ритуал и сакрални предмети на Светата Евхаристия през IV-VI век.

Евхаристийното богослужение по земите на Балканския полуостров се оформя в един дълъг период, в който настъпват редица промени в плана, обемно-пространственото изграждане, мебелировката и цялата вътрешна декорация на храма. Те са свързани с промените в църковните ритуали по време на основните християнски тайнства, предимно при Евхаристията и

---

<sup>252</sup> *Op. cit.*, p. 94-95.

<sup>253</sup> Вассилиадис, П. (2007), с. 56-57.

<sup>254</sup> Йоан Златоуст (1994), с. 71.

<sup>255</sup> Кирил Йерусалимски (1987), Pg, t. 33.

Кръщението. За времето до официалното признаване на християнството през 313 г., чрез Медиоланския едикт, исторически се разполага с ограничено количество данни за начина, по който се е извършвала литургията на Балканите, но можем да предположим, че тя не се е различавала съществено от богослужението в другите части на империята<sup>256</sup>.

Отново да подчертаем, че в много текстове думите „литургия“ и „евхаристия“ се препокриват по смисъл, но те се различават по своето значение, като с думата „евхаристия“ се означава самото тайнство в неговата сакрална същност, докато с думата „литургия“ се означава външната, обредна страна на това тайнство, а в по-широк смисъл – цялото богослужение<sup>257</sup>. Въпреки че през този период християнският свят се радва на богослужебно разнообразие, ритуалите следват основните характеристики на първоначалния, завещан от Апостолите обред<sup>258</sup>. Според *Деяния на Св. Апостоли*, богослужението на първите християни се състои от две части: вярващите „всеки ден единодушно престояваха в храма“ (участват в юдейското, старозаветно богослужение)<sup>259</sup> и „преломявайки по къщите хляб, хранеха се с весело и чисто сърце“ (допълват със свое, домашно богослужение)<sup>260</sup>. Чинопоследованието на Апостолската литургия, може да бъде реконструирано приблизително по следния начин<sup>261</sup> (въпреки че някои елементи, вероятно, не са се изпълнявали винаги в същия ред): пеене на псалми, може би и химни; четене на Свещеното Писание; поучение (или проповед) от страна на презвитерите<sup>262</sup>; изказвания на пророци и обсъждане<sup>263</sup>; молитви за себе си и за целия свят<sup>264</sup>; благодарение на Бога и преломяване на хляба; преподаване на Св. Дарове. Описание е дадено и в съчиненията от края на IV век - Завет на нашия Господ Иисус Христос<sup>265</sup> и Апостолски постановления<sup>266</sup>.

---

<sup>256</sup> Шафф, Ф. (1992), с. 89.

<sup>257</sup> Делипапазов, А.Ж. (2010), с. 121.

<sup>258</sup> *Op. cit.*, с. 17.

<sup>259</sup> Бурмова, Л. (2015), с. 29.

<sup>260</sup> *Op. cit.*, с. 29.

<sup>261</sup> *Op. cit.*, с. 29-32.

<sup>262</sup> *1 Кор.* 14:26.

<sup>263</sup> *1 Кор.* 14:29.

<sup>264</sup> *1 Тим.* 2:1-2.

<sup>265</sup> *Завет на нашия Господ Иисус Христос* II 14; 16.

<sup>266</sup> *Апостолски постановления* II 25; 27-28; VII 29; VIII 30-31.

Богослужението се е извършвало от членовете на църковното предстояние - Апостоли, Пророци и учители (дидаскали), в съботни и неделни дни и по време на празниците Пасха, Петдесетница и Богоявление<sup>267</sup>. В началото, то се е практикувало в частните домове, гробищата и катакомбите, по-късно се купуват къщи, които служат за постоянно богослужение<sup>268</sup>. Официалното признаване на християнството предполага строежа на храмове, което от своя страна променя и литургията, която консолидира в едно цяло обред, архитектурно пространство, интериор и вътрешна украса.

Евхаристийната литургия на Балканите се придържа първоначално към Антиохийската, като в по-късен етап, следствие на влиянието на Константинополската патриаршия, развива обредна практика, привнасяйки ѝ местна идентичност<sup>269</sup>. Това се отнася особено за църквите във вътрешността на Тракия и Македония<sup>270</sup>. От определен период нататък в Централните, Източните и Южните Балкани във водеща се превръща Константинополската литургия, която се характеризира с редица специфични особености<sup>271</sup>. В Северна България, където има значителен брой сирийски заселници, вероятно са били практикувани и специфични монофизитски богослужения, а на други места – и ариански<sup>272</sup>.

Цялото вътрешно пространство на раннохристиянския храм е литургично пространство. В неговата съвкупност от отделни елементи – мебели, утвар, мозайки, фрески, релефи, архитектурни ансамбли и др., то предава духовните послания на християнското учение, но е и част от функционалната същност на самото богослужение.

В раннохристиянската литургична практика Св. Олтар заема основно място, като носи следните названия: от гр.: βῆμα – възвишено място, ἅγιον - свято място, πρεσβυτήριον - място за свещениците, от лат.: altar и др.<sup>273</sup> Олтари са имали християните още от началните дни на Църквата, като това е

---

<sup>267</sup> Делипапазов, А.Ж. (2010), с. 132-133.

<sup>268</sup> Mayer, W. (2016), p. 277-278.

<sup>269</sup> Popova, V. (2018), p. 135-136.

<sup>270</sup> *Op. cit.*, p. 136.

<sup>271</sup> Mathews, T. (1990), p. 103-108; Taft, P.F. (1975), p. 38-43.

<sup>272</sup> Popova, V. (2018), p. 136-137.

<sup>273</sup> White, A.W. (2006), dissertation.



мястото, където се принася Евхаристийното приношение<sup>274</sup>. Литургичното обзавеждане на раннохристиянските църкви, в периода IV–VI век, включва следните конструкции и принадлежности<sup>275</sup>: канцел (гр.: κυκλίδεξ и κάγκελλα – ограда, θώραξ – букв. броня, прен. външна стена, защита; лат.: cancelli – решетка, преграда, прен. граница, предел), олтарна преграда, която предпазва мястото на Евхаристийното богослужение. Асоциира се с Небесата, Райската градина и Новият Йерусалим; Света Трапеза (гр.: ἅγια τράπεζα; θυσιαστήριον – букв. жертвеник; лат.: mensa sacra), която е най-важната принадлежност на Св. Олтар, наричана още Св. Престол или жертвеник, върху която се принася Евхаристийното приношение<sup>276</sup>. Тя е символ на Спасителя, на Кръста, на Гроба Христов, на масата на Тайната вечеря, на Витлеемските ясли и Църквата изобщо. След едикта от 313 г. във всеки храм има неподвижна трапеза, поставена в източната част на Св. Олтар<sup>277</sup>; второстепенни богослужебни маси, например за събиране на дарове или проскомидийна/протезисна маса (гр.: τράπεζα προθέσεως), които се появяват постепенно през V–VI век<sup>278</sup>; съоръжение за съхранение на мощи или други реликви (има голямо разнообразие във формите, устройството и размерите, но липсва стриктна и последователно използвана терминология). Задължителното поставяне на Св. Мощи в Св. Престоли на църкви и базилики, освен в мартирии, датира не от самото начало на официалното християнство, като за датата съществуват различни мнения - от края на IV или от началото на V век, което е свързано с утвърждаването на подвизите на Светиите и Великомъчениците на църквата<sup>279</sup>; епископски престол, катедра, (гр.: καθέδρα, ἐπισκοπικός θρόνος; лат.: cathedra); синтрон, съпрестолие (гр.: σύνθρονον); деамбулаторий, обходен коридор (гр.: διάδρομος; лат.: deambulatorium); и амвон (гр.: ἄμβων, πύργος; лат.:ambo).

Светата Трапеза е центъра на литургичното богослужение и има едно основно предназначение – върху нея се принася безкръвната жертва (хляб и вино), която по мистичен начин се превръща в тяло и кръв Христови<sup>280</sup>.

---

<sup>274</sup> Делипапазов, А.Ж. (2010), с. 134.

<sup>275</sup> Тенекеджиев, В. (2015), дисертация.

<sup>276</sup> White, A.W. (2006), dissertation.

<sup>277</sup> Бурмова, Л. (2016), с. 27.

<sup>278</sup> *Op. cit.*, с. 28.

<sup>279</sup> Бакалова, Е. (2016), с. 48, 67-81.

<sup>280</sup> Taft, P.F. (1975), p. 97-98.

Формата на Св. Престол винаги е четириъгълна, като се покрива със специално облачение (употребата на кръгли и сигмообразни Св. Трапези е спорна)<sup>281</sup>. Свещените престолни тъкани са познати с термините индителион, илитон и срачица, някои от които по-късни от разглеждания от нас период или като калка от гръцки на църковнославянски език. На Св. Трапеза се поставят важни за богослужението предмети (църковна утвар), без които е невъзможно извършването на християнското богослужение. Св. Антиминс (от гр.: ἀντι и гръцизираното: μίνσος (mensa) – вместо трапеза, вместо престол), представлява четириъгълно ленено платно, на което, от малко по-късна епоха, са извезани погребението на Христа и четиримата евангелисти, като в него могат да бъдат пришити и Св. Мощи<sup>282</sup>. Св. Антиминс води началото си от старохристиянските Св. Трапези, представляващи каменна или дървена плочка, или парче ленено платно, които са могли да бъдат пренасяни от едно място на друго и да бъдат употребявани там, където има необходимост<sup>283</sup>. Те продължават да се употребяват и в базиликите, като около 700 г. за пръв път във Византия са наречени Антиминси<sup>284</sup>. Върху Св. Трапеза се поставя и Дарохранителницата - свещен съд, в който се пазят запасните Св. Дарове, Св. Евангелие, Библията, напрестолният кръст - от дясната ѝ страна, а пред тях е Седмосвещникът (дванадесетосвещникът)<sup>285</sup>. Над Св. Престол има Киворий, който изобразява небесния свод или пещерата на Господния гроб<sup>286</sup>.

В проскомидийната (жертвената) ниша на олтара, също известна не от самото начало на официалното християнство, се намират следните свещени предмети, необходими за извършването на Св. Евхаристия: потир (от гр.: ποτήριον - чаша), в който се влива вино, което през време на обряда се претворява в кръвта Христова; дискос (от гр.: δίσκος – кръгло блюдо, поднос), на който се поставя хляба на Причастието, символизиращо жертвата на Св. Агнец. Останалите предмети със сигурност започват да се използват през средните векове, но се допуска, че са се появили и по-рано<sup>287</sup>:

---

<sup>281</sup> White, A.W. (2006), dissertation.

<sup>282</sup> Делипапазов, А.Ж. (2010), с. 142.

<sup>283</sup> *Op. cit.*, с. 142.

<sup>284</sup> *Op. cit.*, с. 143-144.

<sup>285</sup> White, A.W. (2006), dissertation.

<sup>286</sup> Делипапазов, А.Ж. (2005), с. 217-2018.

<sup>287</sup> Бурмова, Л. (2015), с. 30-31.

астерикос (звездицата) - представлява две металически дъги, съединени по средата и се поставя над Св. Агнец; копие (от гр.: λογχή - копие), литургична принадлежност, употребявана само в православната църква, с която се изваждат частиците и средната квадратна част на просфората (Св. Агнец); гръцката гъбка (муса) се използва за почитване на Св. Потир; лъжичката (от гр.: λαβίς – малка лъжичка), която служи за причастяване на миряните и се употребява след IV век; покровците (от гр.: καλύμματα), чрез които се покриват Дискоса и Потира; въздух (от гр.: ἀήρ), който е по-голям покровец и символизира камъка, поставен върху гроба на Спасителя; теплота – съд, в който се загрева до кипване вода, която се благославя от свещеника, и се прибавя в потира по време на Св. Причастие; цедката, която е изработена от метал, като чрез нея се прецежда виното в потира над Св. Олтар и по такъв начин от обикновено питие се превръща във *vinium sacre*; рипидите (ветрила), които са направени от тънка кожа, паунови пера или тънък плат, като се държат от двете страни на Св. Престол за да пропъждат летящите насекоми; и контейнери за Св. Миро, който е видимия знак, за невидимото присъствие на Св. Дух, при извършване на Светите тайнства<sup>288</sup>. При обредните действия се употребяват и кадилници - литургични предмети, в които се поставя тамян, който чрез горене се възнася във форма на дим. Първоначално е представлявала голям съд, пълен с горящи въглища, като от V век и се поставят вериги<sup>289</sup>.

Редица златни, сребърни и позлатени църковни съкровища; инвентарите на разкопаните църкви в олтарната им част с бронзови и стъклени съдове; даренията на литургични съдове на църквите и манастирите от императора, неговото семейство, магистрати с различен ранг, епископи, дякони и други представители на клира, както и дарения от самите вярващи ни показват много от изброените литургични предмети от периода IV-VII век (фиг. 2).

Духовните лица, които участват в Св. Причастие, носят литургични одежди, като ръкоположените са облечени със стихар (от гр.: στίχος - черта, ивица), който произлиза от римската туника, като по него са извезани

---

<sup>288</sup> Тенекеджиев, В. (2015), дисертация.

<sup>289</sup> Mathews, T. (1990), p. 156-157.

линейни ивици<sup>290</sup>. Други свещенически одежди са: наръжавниците, епитрахилът, поясът, фелонът и орарът. В подовите мозайчни композиции от Балканите няма изображения на духовни лица, съответно с техните дрехи, но такива са запазени в стенни мозайки и стенописи в Сирия, Палестина, Равена, Рим и др., по които установяваме тяхното присъствие, вид и използване при извършване на обредите.



Фиг. 2. Раннохристиянски литургични предмети, Византия, 500-650 г.,  
The Attarouthi Treasure, The Metropolitan Museum of Art  
(снимка: The Metropolitan Museum of Art)

Различните богослужбни практики оказват определено влияние върху използваните изображения на литургична утвар в мозайчните композиции, тяхното местоположение и символните им послания. В тази си същност декоративната мозайчна украса може да поддържа изпълнението на литургията посредством своята композиция, фигуративните изображения, цветовите акценти и текстовите послания, като се превръща в своеобразен водач по богослужбния път. Като неделима същност от литургичното пространство, подовата мозайчна украса е натоварена с духовни послания, вследствие на което в декоративните ѝ схеми се наблюдават и изображения на литургични предмети (църковна утвар). Присъствието на подобни изображения в мозайчните композиции, тяхното местоположение във вътрешното пространство на храма, както и включването им във фигурални

<sup>290</sup> Чокоев, И. (2013), с. 48-49.

сцени, отразява още веднъж неделимата същност на Евхаристийната литургия, обхващаща действената страна на обреда, архитектурното пространство и художествената декорация.

### *2.3. За мистериалния символичен език на раннохристиянската култура.*

Още от самото начало на възникването на християнството се оформя едно незаписано, но устно предавано и строго съблюдавано правило, което в нашето изследване приемаме да наричаме Правилото за Тайната или Задължението за мълчание на християните по отношение на техните ритуали и религия. Обект на мълчанието е цялото учение като същност, като дар на Тайнствата, както и самите елементи на обредите. В литературата се спори и за това дали да се използва терминът „тайна” или „мистерия” по отношение на ранното християнство, защото според W.E. Tentzel до края на II век Църквата е знаела не за мистерии, а е пазела Тайна<sup>291</sup>. Този факт според нас показва, че използването и на двата термина е възможно в зависимост от контекста и тяхната хронологична последователност. На най-ранния етап от I-II век се е спазвало главно Правилото за Тайната, докато от III и особено от IV до края на VI век едновременно с него е в най-големия си разцвет идеята за раннохристиянската мистерия<sup>292</sup>.

Във всички случаи Правилото за мълчанието пряко се е отразило върху художествената декорация на раннохристиянските базилики като образна проекция на религиозната система, като символично представяне на християнските Таинства, най-вече на двете основни - Евхаристията и Кръщението. В следващите редове ще проследим хронологически как се е осъществил този процес, толкова съществен за техните изображения в раннохристиянското и ранновизантийското изкуство на Балканите; какви етапи е преминал и какви допълнителни исторически, политически и религиозни обстоятелства са се проектирали върху това правило, усилвайки неговото действие и значение; кога то е отслабено и трансформирано; и, накрая, кога то е оформено и записано догматично като дисциплина аркани, която, макар и извън православията, запазва и влита в текстовете си редица съществени елементи от раннохристиянското Правило за мълчанието, по

---

<sup>291</sup> Lambrecht, J. (1992), p. 123-141.

<sup>292</sup> Perrin, M.-Y. (2008), p. 119-142; Stroumsa, G. (1996), p. 89-124.

този начин превръщайки се в един от късните писмени църковни и канонични правила и извори за ранното християнство.

Според някои изследователи ядрото на това Правило е наследено от юдаизма и елинизма и се сформира на базата на една тайна устна традиция в ранните етапи на християнството<sup>293</sup>. Например G.K. Frommann търси корена в еврейската практика, свързана с прозелитите. Други изследователи на темата, като G. Anrich, изказват теорията, че първите християни приемат практиките, свързани с Тайнствата, от Мистерии на Митра<sup>294</sup>. I. Casaubon отива още по-далече, определяйки за начало, развило се чак до *Disciplina arcani*, общото влияние на езическите мистерии и заимстването на техните форми за целите на християнското обучение в тайните. Много учени непосредствено след него приемат тези възгледи<sup>295</sup>.

Други изследователи търсят причината за Правилото на мълчанието в развитието на самото ранно християнство: R. Rothe отделя специално внимание на връзката с катехумената на ранната църква, а H. Credner го обвързва с двойното разделение на култа, произтичащо от догматично-мистериалната концепция на Господната вечеря<sup>296</sup>.

Именно този фундамент от устно предавано учение, отразяващо по-стари традиции, които могат да бъдат представени като фон на християнските концепции, се поддържа плътно до IV в., но след това се преобразува, продължавайки да се използва в трансформиран вид до Средновековието включително.

Св. Климент Александрийски, Св. Василий Велики, Св. Амвросий, Тертулиан и много други църковни отци и апологети на ранното християнство споменават за „устна традиция“, свързана с тайнството на обредните практики. В посланието си Св. Василий Велики говори за „неписана традиция“ в *Spiritu Sancto*<sup>297</sup>. От съхраняваните в църквата раннохристиянска догматика и *kerygmata*<sup>298</sup> разполагаме с някои записани учения, чиято основа е извлечена от Апостолската повеля, постановена *en*

---

<sup>293</sup> Pyle, M. (2000); Шафф, Е. (1992); Сове, Т.(1937); Anrich, G. (1894); Frommann, G.K.. (1833); Credner, H. (1893) и др.

<sup>294</sup> Anrich, G. (1894), p. 101-110.

<sup>295</sup> Pyle, M. (2000); Шафф, Е. (1992) и др.

<sup>296</sup> Сове, Т.(1937); Frommann, G.K. (1833); Credner, H. (1893) и др.

<sup>297</sup> *De Spiritu Sancto*, Ch. 3, 5, 9.

<sup>298</sup> „*kerygma*” е гръцка дума, използвана в Новия завет вместо „*проповядване*” (бел. авт.).

*mistirio*. В тях се открива една и съща постановка по въпросите на благочестието, което е свързано с мистериалната традиция на неизразимото (*unpublic*) учение.

Произходът на Правилото за мълчанието трябва да се търси в записаните думи на Христос: „*Не давайте светинята на псетата, и не хвърляйте бисера си пред свините, за да го не стъпчат с краката си и, като се обърнат, да ви разкъсат*”<sup>299</sup>. Практиката в Апостолските времена подкрепя това предположение, като пример е действието на Св. Павел спрямо коринтяните: „*И аз, братя, не можах да ви говоря като на духовни, а като на плътски, като на младенци в Христа. С мляко ви нахраних, а не с твърда храна, защото не бяхте в сила да я приемете, па и сега още не сте, понеже сте още плътски*”<sup>300</sup>.

С този пасаж може да се сравнява и текстът в Посланието на апостол Павел до евреите, където се използва една и съща илюстративна постановка и се заявява: „*Защото, макар и да бяхте длъжни според времето да бъдете учители, вие пак имате нужда да ви учат, кои са първите начала на Божието слово, и дойдохте до такова състояние, че се нуждаете от мляко, а не от твърда храна. Всякой, който се храни с мляко, не е опитен в словото на правдата, защото е младенец; а твърдата храна е за съвършени, които, благодарение на навика, имат чувства, обучени да различават добро и зло*”<sup>301</sup>. Тук за първи път се улавя идеята за многостепенното и поэтапно запознаване и обучение в ранното християнство. То се осъществява в разделението на групи: на частично посветените и на верните, които са вече покръстени и приети да присъстват по време на тайнствата. Разграничени са два типа оглашени: първият включва по-подготвените, които са приели вярата, но още не са кръстени и поради това участват частично в църковните молитви; а вторият обединява още по-малко подготвените – *слушащите*. Според църковните правила непосветените и езичниците имат право да влизат и стоят само в атрия, катехумените (оглашени, минали през обучение) - до определен момент на литургията и тяхното място е само в нартекса, а единствено верните могат

---

<sup>299</sup> Матей 7:6.

<sup>300</sup> Първо Послание до Коринтяни 3:1-3.

<sup>301</sup> Послание на Св. апостол Павел до Евреи 5:12-14.

да останат до края на службата в страничните кораби: южният за мъже и северният - за жени. Обаче на този ранен етап все още най-голямата опасност за нарастващата сила на ранното християнство представлява противопоставянето от страна на езичниците, доносите, обвиненията, преследванията, обявяването на християните за престъпници и мъченията им до смърт. Ето защо по време на гоненията особено внимателно се подхожда към обучението, поради факта, че има много членове, които впоследствие се отказват и издават християните на властите, а други са специално изпратени да слушат и предават.

По този път произходът на Правилото за тайната може да се проследи назад до самото начало на християнството, когато принципите, налагащи мълчание по основните тайнства, са били по-категорични и са извършвани със строгостта, наложена и в по-късните векове<sup>302</sup>. Въпреки липсата на записана подробна информация по отношение на по-ранния период, можем обосновано да твърдим, че Правилото за мълчанието и поэтапното и многостепенно обучение в християнските постулати и обреди е строго прилагано през II и III век, вероятно поради заплахата от непрекъснато преследване на християните. Когато Св. Иринеи споменава, че ритуалът на Кръщението се предава устно като изповед, той има предвид, че се пише в паметта и се превръща във „вътрешно владение“<sup>303</sup>. Ориген твърди в *Contra Celsum*, че учението на християните, а не само ритуалите, са тайна по своя характер<sup>304</sup>. По съответен начин Тертулиан говори за вярата в мълчанието<sup>305</sup>, като се позовава на християнските тайнства. В съответствие с принципите, залегнали в тайната доктрина, след проповедта, в началото на т.нар. Литургия на верните (*Missa Fidelium*)<sup>306</sup>, дяконът предупреждава всички непосветени с думите: „*Нека никой от оглашените, нека никой от тези, които слушат, нека никой от невярващите, нека никой от инославните, да присъства*“<sup>307</sup>. Апостолските постановления също са категорични в това отношение, като призовават духовниците да осигурят правилната процедура при извършване на литургийното богослужение за гарантиране на тайната

---

<sup>302</sup> Schwartz, D. (2011), p. 137-141.

<sup>303</sup> *Apol.*, VII; *Ad. Ham.*, V. 7.

<sup>304</sup> *Origen, Contra Celsum, B. II, § 24.*

<sup>305</sup> *Fides silentii* (бел. авт.).

<sup>306</sup> *The Oxford Dictionary from the Cristian Church* (2009), p. 453-454.

<sup>307</sup> *Apostolic Constitutions*, VIII. 12, 13.



на службата след напускането на непосветените<sup>308</sup>. Това се основава на казаното в Новия завет: „И казваше им: вам е дадено да узнаете тайните на царството”. Фрази като „знание за посветените” при Ориген установяват категорично наличието на тайното правило, въпреки че то не е писмено фиксирано като такова, а завоалирано и иносказателно. В *Contra Celsum* той отбелязва: „Този, който е пропит с мистериите, знае плътта и кръвта на Божието Слово”<sup>309</sup>, като това е явна препратка към тайните на гносиса. Ориген изказва безпокойство дали „някои хлябове трябва да се пускат”<sup>310</sup>, като предупреждение срещу неправилното разбиране на Словото, а референцията с мистериите в Екlesiаст са свързани пряко с Правилото за мълчание. Сред най-ранните сведения за наличието на Правилото, налагащо мълчание, се отнася и това на Тертулиан, който говори за него в „*Omnibus mysteriis silentii*”. Там, споменавайки еретиците, той счита, че не са следвали учението толкова строго и резултатите от това са „зли”: „Сред тях е съмнително, кой е новак и кой е вярващ, всичко е в споделеното; слушат рамо до рамо и се молят заедно... дори езичници, ако имат такъв шанс да влязат в свящото място, е да хвърлим на кучетата перли”<sup>311</sup>.

Споменатите Иринеи, Ориген и Тертулиан живеят, проповядват и пишат в периода II-III век, който се отличава не само с преследвания от страна на езическата Римска империя, но и със съперничеството на множество ереси, от които най-важните са несторианството и следването на учението на Маркион, а от IV век – и на Арий. Това допълнително появило се враждебно обкръжение от късноантичната епоха добавя нови безпокойства за опазването на мълчанието и отстояването на правата вяра.

След преустановяване на гоненията и признаване на християнската религия за равнопоставена през 313 г. Църквата все още съжителства с езическите обичаи и вярвания, поради което Правилото за тайната продължава да действа със същата сила. Но след тази дата и особено от края на IV век, когато християнството е превърнато в единствената държавна религия от Теодосий, и след това през периода V-VI век, акцентът се слага

---

<sup>308</sup> Schwartz, D. (2011), p. 131-132.

<sup>309</sup> *Levit. hom.*, 9, 10; IX. 364.

<sup>310</sup> *Exod. hom.*, XIII. 3; IX. 156.

<sup>311</sup> Tertullian, *Praescr Haer.*, XII.

върху разликата между категорията на непосветените и верните, а не върху опасността от разкриването на учението пред езичниците и еретиците, макар че последните отново надигат глава<sup>312</sup>: Св. Василий Велики казва: „Тези неща не трябва да бъдат предавани на непосветените“; Св. Григорий Назиански говори в Oratio XI за разликата в знанията на посветените; а Св. Кирил Йерусалимски, чиито „Вероучителни Беседи“ са изцяло изградени върху този принцип, още в първия си дискурс предупреждава своите слушатели да не казват това, което са чули: „Ако един новак ви попита, какво учителите заявиха, кажете „нищо“ на непознатия... не че това, което се казва, не си струва да бъде казано, а защото ухото, което чува не е заслужило да получи казаното. Когато ти можеш да изпиташи височината на това, което ти се преподава, ти ще знаеш, че оглашените не заслужават да ги чуят“<sup>313</sup>. Св. Августин и Св. Йоан Златоуст по подобен начин в своите публични диспути споменават кратко и прикрито за мистериите, като казват: „Посветените ще разберат, какво имам предвид“<sup>314</sup>. Св. Юстин подробно разглежда акта на Кръщението и на Евхаристията<sup>315</sup>, който е от решаващо значение при разчитането на тайнството на раннохристиянските обреди. Основна постановка е изключването на некръстените като „вътрешна необходимост“<sup>316</sup>, което според него обаче не е обозначение на нейния мистериален характер, а естествен процес, като тайната не е свързана директно с догмата, а със символите и извършването на действието на самото тайнство<sup>317</sup>. Така тук е изтъкнато не Правилото за мълчанието или тайната, а мистерията на християнските Тайнства.

За последното повлияват и идеи, изложени в „Corpus Areopagiticum“, за който вече споменахме. Той се появява в края на V век и придобива съществено значение в Сирия, откъдето по-късно се пренася в Константинопол. В него се поставя началото на богослужебната символика като учение за йерархическата структура, в която се определят различни

---

<sup>312</sup> Schwartz, D. (2011), p. 138.

<sup>313</sup> Cat., Prop. I, 12.

<sup>314</sup> Йоан Златоуст (1994), с. 47.

<sup>315</sup> Apol., т. 61, 66, 67.

<sup>316</sup> Didache, IX, 5.

<sup>317</sup> Schwartz, D. (2011), p. 142.

степени за познаване на божествените тайни<sup>318</sup>. Църквата открива тайната на неговата сила в мистериалния акт, извършван от свещениците<sup>319</sup>. През IV и V век Правилото за мълчанието е в своя разцвет, като в този период то, освен със Св. Евхаристия, е свързано и със Св. Кръщение и Господната молитва, тъй като те са най-съществената част от от Мистерията на Светите Таинства и са в самата сърцевина на литургийния процес. В своята същност те са свещенодействия, като се приема, че са установени от Бог, при които се спазва строго определена молитвена формула. В Светите Таинства видимите действия на свещенослужителя се съединяват с невидимите действия на Светия Дух и поради това те се наричат „тайнства“<sup>320</sup>. Църквата определя, че не всеки вярващ може да извършва тайнствата, а само епископите като приемници на апостолите и свещениците, ръкоположени от епископите. Епископите и свещениците извършват при това само видимите действия в тайнствата, а невидимата сила принадлежи на Бог. Чрез тайнствата вярващите получават Божията благодат, необходима им за да се очистят, възродят, подкрепят за нов живот и да достигнат светост и спасение, крайната цел на християнския живот<sup>321</sup>. В Първо Послание на апостол Петър се казва: „за това спасение направиха издирвания и изследвания пророците, които предсказаха за дадената вам благодат, като изследваха, кое и какво време е посочвал Христовият Дух, що беше в тях, когато Той е предвестявал Христовите страдания и идещата след тях слава; тям бе открито, че не на тях самите, а нам служеше онова, което сега ви е проповядвано от ония, които ви са благовестили чрез Духа Светаго, пратен от небесата, и в което желаят да надникнат Ангелите. Заради това, възлюбени, като препашете чреслата на ума си, бидейки бодри, напълно се надявайте на принасяната вам благодат при явяването Иисус Христово. Като послушни чеда, не постъпвайте според предишните ваши похоти, кога бяхте в неведение, но по примера на призовалия вас Светия и вие сами бъдете свети във всички постъпки. Защото писано е: „бъдете свети, понеже Аз съм свет“<sup>322</sup>.

---

<sup>318</sup> Вучков, В. (2014), р. 28-63.

<sup>319</sup> Шафф, Е. (1992), с. 74.

<sup>320</sup> Бурмова, Л. (2015), с. 35.

<sup>321</sup> Шафф, Е. (1992), с. 89-91.

<sup>322</sup> I Петр. 1:10-16.

Раннохристиянските писатели от този период много внимателно говорят за това, какво и кога е достъпно за изричане. Към него се отнасят много свидетелства за едновременното съществуване на Правилото /задължението за мълчание, приложено към различните категории на непосветените и верните, за постепенното обучение и въвеждане в християнството и за използването на символния език в мистериата на Таинствата. Един от авторите, свидетелстващ за това, е Теодорит, установяващ общия принцип за условията, които са ясно и безпогрешно цитирани: *„Ние говорим с неясни термини, свързани с Божествените Тайни, за сметка на непосветените, но когато те се оттеглят, учим посветените ясно”*<sup>323</sup>. Това показва, че всички християни са обучавани в цялата истина, но те са били доведени до пълно познаване бавно, като са взети предпазни мерки, тъй като е необходимо да се предотврати езичниците и непосветените да научат за неща, които могат да бъдат зле използвани.

Ярък пример за работещия език на символите може да се открие в съчиненията на Св. Йоан Златоуст. Той пише на папа Инокентий I, че в Константинопол е бил извършен акт на неуважение и по повод на неволното преобръщане на потира и проливане на виното за причастие, че *„... кръвта на Христос бе пролята на земята”*<sup>324</sup>. Паладиус, говорейки за същия инцидент, казва само накратко, използвайки самия термин „символ”: *„Те преобърнаха символите”*<sup>325</sup>. Почти всички ранни апологети като Минуций Феликс, Атинагор, Амобиус, Тациан и Теофил са много пестеливи в думите, обрисувайки Светата Евхаристия, но Св. Юстин Мъченик и в по-малка степен Тертулиан са по-откровени. Пример е диспутът между Феликс и Амобиус с езичниците, които отричат, че християните използват жертвеници в своите църкви, като очевидният смисъл е, че те не използват жертвеници в езическия смисъл на думата, а в християнския смисъл на *„ние имаме олтар”*<sup>326</sup>. В диалога между Теодорит и Инконфусий се говори за опасността от открито именуване на *„хляба и чашата”* в случай, че *някой от непосветените присъства*, и се загатва за *„тялото и кръвта на Господ”*

---

<sup>323</sup> Num, *Quaest*, XV.

<sup>324</sup> Йоан Златоуст (1994), с. 112.

<sup>325</sup> Encyclopædia Britannica (2011), p. 307.

<sup>326</sup> Schwartz, D. (2011), p. 136-137.

като подарък<sup>327</sup>. Това е свързано с посланието и намерението да се отклонят етапите на самия акт и тайните символи от очите на самия посвещаван, както и да се изключат непосветените от Литургията на верните. Всъщност посвещаваните са оглашените, навлизащите в учението на християнството и във вероучението, като това е свързано с постепенен процес на въвеждане в познанието до пълното познаване на Вярата. Принципът е, че преминаването от езичество към новата вяра трябва да се осъществява постепенно и плавно, като се започва от Първата велика истина за единството на Бог, а след приемането му „дълбоко в сърцето“ може да се продължи с инструктирането относно Благословената Троица<sup>328</sup>. Евхаристийното тайнство е учение за Истината и в него участват всички, които са достигнали до определен стадий в познаването и разбирането, като по този начин всеки се превръща в едно с другите и заедно изграждат тялото на Църквата<sup>329</sup>. В ранното християнство това определя различните степени, през които се преминава, до постигането на пълната степен на познанието.

Приема се, че проповедта е достатъчна за *оглашените* – тези, които не са приели още Св. Кръщение. Самият акт на Кръщението е предшестван от период на подготовка, за да могат оглашените да пристъпят достойно към „въвеждащото в Църквата тайнство“<sup>330</sup>. След Св. Кръщение има дълъг период, в който новоприетите членове се наричат *неофити*, като спрямо тях се спазват определени правила. Участието в обредите е запазено за приелите пълната степен на посвещаване, като да бъде инициран и посветен означава, че човек е компетентен да участва в тайнствата и да предаде мистериите, изразени чрез съответната „*exorcheisthai*“<sup>331</sup>. Оглашението продължава от една до три години, като Първият Вселенски събор в Никея постановява: „За оглашаването е потребно време и подир Кръщението е нужно по-дълго изпитание“<sup>332</sup>. Времето на аскезата продължава и след Кръщението. Това означава, че ако след като са кръстени и прегрешат тежко, християните вече не са живи членове на Църквата и попадат отново сред оглашените. Над такива хора не се извършва отново тайнството

---

<sup>327</sup> *Exod. Num. IV. 125.*

<sup>328</sup> Делипапазов, А.Ж. (2010), с. 141.

<sup>329</sup> Тафт, Р., Фаруджа, Е. (1992), с. 173-177.

<sup>330</sup> Вассиладис, П. (2007), с. 56-57.

<sup>331</sup> Глубоковски, В. (2016), с. 99-101.

<sup>332</sup> Вассиладис, П. (2007), с. 72.

Кръщение и те преминават през етапа на покаянието, като Църквата определя четири степени на покаянието<sup>333</sup>.

Усилие и духовен подвиг са потребни и преди да се приеме Св. Причастие. В Евангелие от Йоан се казва: „Трудете се не за храна тленна, а за храна, която пребъдва до живот вечен и която ще ви даде Син Човечески”<sup>334</sup>. Библейските текстове и раннохристиянските хроники потвърждават необходимостта от съединение на тайнствата и аскезата. Това подкрепя тезата, че Св. Причастие и Св. Кръщение са реалните обекти на Правилото за мълчанието. Това се отнася и за Господната молитва в Евхаристията, която се провежда по същия начин, като изповедта в Кръщението, поради това характер на обект на тайнството е даден и на двете<sup>335</sup>.

Господната молитва се пази ревниво в тайна от всички, които не са били напълно инструктирани<sup>336</sup>. В хрониките е запазено, че Св. Августин преподава Господната молитва осем дни преди Кръщението<sup>337</sup>. Веруюто по подобен начин се научава точно преди Кръщението. Св. Амбросий в писмо до своята сестра Марчелина казва, че в неделя, след оглашените, проповедникът е бил отстранен, тъй като е преподавал Символа на вярата в баптистерия на базиликата на онези, които не са били достатъчно напреднали<sup>338</sup>. Следва, че подробности за учението за Светата Троица и за другите тайнства се дават само след Евхаристията, като и други текстове са свидетелство за това<sup>339</sup>. Правилото за съдържаност се прилага за всички тайнства и на никой новоприет член не е позволено да присъства на обредите. Св. Василий Велики, говорейки за тайнствата, казва: „Човек не трябва да разпространява в писмен вид Учението за Тайните, които никой, освен посветените, няма право да види”. Това потвърждават Теодорит в *Epitom. Décret.*, както и Кирил Александрийски и Свети Григорий Назиански<sup>340</sup>.

---

<sup>333</sup> *Op. cit.*, с. 76-77.

<sup>334</sup> Йоан 6:27.

<sup>335</sup> Sozomen, *Hisoryt. eccl.*, I. 20; Ambrose, *De Cain et Abel*, I. IX. 37.

<sup>336</sup> Глубоковски, В. (2016), с. 97.

<sup>337</sup> *Enchir.*, XLII Hom.; *Apostolik Const.*, VII, XLIV; *St. Chrys.*, Hom. XIX.

<sup>338</sup> *Epist XX*, ed. Benedict; *St. Jerome, Epist. XXCIII*.

<sup>339</sup> *Chrys, Hom. Mat.*, XXIII, Hom. XVIII; Pseud. Augustin, *Serm Neoph.*, I; *St. Ambrose, De si Qui mysteriis initiantur*; Gaudentius, *Ser. II*, ed. Neoph.; *Apost. Constit.*, III, V, VIII, XI.

<sup>340</sup> *Epitom. Décret.*, XCVIII; *Contr. Julian.*, I; *Orat. XL*, de bapt.

Установено от раннохристиянската обредна практика е, че литургията на оглашените, която е част от началото на Евхаристийното тайнство, отправена към новоприети ученици и неофити, се състои от молитви или пасажи от Светото Писание, а понякога и включва проповед, която все още е различима в източната литургия, въпреки че обичаят вече не се използва в западната църква<sup>341</sup>. Както подчертахме, преди да започне същинската част на обреда, проповедникът официално се обръща към непосветените да се оттеглят. Установената практика да се казва Господната молитва в тишина в последната част на литургията, когато оглашените според древното правило вече не са присъствали, води началото си именно от Правилото за Тайната. Съотносимо е действието при изповедта на неофитите - „отричането”, което също е пазено в тайна. Всичко, което предшества и последва Кръщението, задължително се приема в тайна, а Евхаристията като кулминация на цялата „мистагогия”<sup>342</sup> е мистерия *par excellence*.

От изложеното дотук считаме, че приложението на Правилото за мълчанието по отношение на Св. Евхаристия е ясно доказано чрез самото име на Литургията на верните и поради факта, че всички раннохристиянски отци, които обръщат внимание на този въпрос, говорят със съдържаност.

Това се отнася и до другите тайнства и ритуали, като Миропомазването, подготовката на Светите дарове и пр. Например Св. Василий пише, че никой никога не се е осмелил да говори открито в писмена форма за Светото миро за помазване, а папа Иннокентий I се обръща към епископа на Губио с думите: „*Не смея да говоря с думи, но трябва да се предаде по-скоро на доверие, отколкото да отговоря на искането за предоставяне на информация*”<sup>343</sup>. Подготовката на Светите дарове не се оповестява и дори се забранява категорично да бъде споделяна, като на тези, на които е поверено да го извършат, се казва: „*За него не е позволено да разкрие всичко на тези, които са все още непосветени.*” Св. Августин пише в *De Doctrina Christiana*: „*Ако питам новак, дали разбира вярата в Христа, той ще отговори, като се подпише с кръст. Но, ако го питам, разбира ли*

---

<sup>341</sup> Бурмова, Л. (2015), с. 37.

<sup>342</sup> „*mystagogy*”- „тълкуване на мистерията”, е последният период на посвещаване на възрастните в ранното християнство. Вж. Глубоковски, Н. (2016), с. 78-81.

<sup>343</sup> *Epist.* I, 3.

да яде плътта на Човешкия Син и да пие кръвта на Човешкия Син? Той няма да знае, какво имам предвид, защото Исус няма доверие към него”<sup>344</sup>.

След V век, когато християнството се налага като основна религия в Европа, необходимостта от съдържаността по отношение на Св. Тайнства постепенно губи своята сила, но можем да проследим влиянието на Правилото за мълчанието и през Средновековието. С изчезване на катехумената Правилото за мълчанието постепенно отмира, въпреки че в гръцката литургия формулата за отстраняване на оглашените остава<sup>345</sup>. В православие то се запазва само като формален възглас преди началото на Евхаристията „Двери, двери!”, призоваващ по традиция оглашените да напуснат и вратите след тях да се затворят.

През XVI-XVII век при борбата между католицизма и протестанството само на Запад се оформя и записва доктрината *Disciplina arcani*. Въпреки че тя е добре проучена в началото на миналия век, в Римокатолическата църква има различни теории за създаването ѝ. Тя става обект на конфесионална полемика след опита на йезуитския монах Emmanuel Schelstrate да докаже, че е създадена по волята на Исус и е последвана от Апостолите. В отговор на това предположение W.E. Tentzel твърди, че Църквата не е знаела за мистерии<sup>346</sup>, но независимо от това, римокатолическите учени с няколко изключения (например P. Batiffol) защитават позицията на E. Schelstrate. Първото научно студио, използващо този термин, е публикувано през XVI век и носи същото това заглавие „За Дисциплината аркани” (*De Disciplina arcani*)<sup>347</sup>. Опирайки се на казаното от раннохристиянските апологети, както и на новозаветните текстове, използването на термина *Disciplina arcani* е употребен като описание на тайнството на Евхаристията относно нейната форма и характер на въвеждане в Църквата, като се съпоставя с процеса на посвещение в обредните тайни практики на езическия свят<sup>348</sup>. Така в това църковно и канонично правило са запазени съществени отгласи от неписаното Правило за мълчание/задължение за пазене в Тайна на ранното християнство и

---

<sup>344</sup> *Fathers of the Church*. IV. 22.

<sup>345</sup> Делипапазов, А.Ж. (2010), с. 189-190.

<sup>346</sup> Lambrecht, J. (1992), p. 132-133.

<sup>347</sup> Schelstrate, E. (1743). *De disciplina arcani contra disputationem Ernesti Tentzelii. Dissertatio apologetic*; Rothe, R. (1841). *De Disciplina arcani origine*.

<sup>348</sup> Smith, W., Cheetham, S. (1975), p. 564-566; Wetzer-Welte, V. (1882), p. 1234-1238.



неговите тайнства и ритуали. В много отношения Дисциплина аркани буквално повтаря познатите, но предавани само устно правила и задължения от тази ранна епоха и затова представлява ценен писмен извор за нея.

Раннохристиянската художествена система, засвидетелствана в паметниците от най-ранните векове на появата на новата религия, дава важни примери за възникването и развитието на символичния художествен език посредством сцените и отделните образи, в които се тълкуват послания, свързани със Светите Тайнства. Този език се отнася както до редакцията на Стария и сглобяването на четирите евангелия на Новия Завет; текстовете на църковните отци; езика на отделните молитви и езика на проповедите; цялата художествена литература от раннохристиянската епоха; стенописната, мозаична и скулптурна декорация на базилики, църкви и мартирии; украсата на реликварии, библии, кодекси и книжни миниатюри; църковни тъкани и църковна утвар; както и скулптурната, мозаичната и стенописна украса на дворци, резиденции и дори на частни домове и някои обществени и частни терми и бани.

Този нов художествен език е резултат от много исторически, политически и художествени обстоятелства в техния синтез. Първостепенно и ръководно е Словото Божие, проникнато от символи, алегии, метафори, притчи, поетичен език и сравнения и образи-знакове със засилена семантика<sup>349</sup>. Това са предшествениците на образите-икони и на лесно разпознаваните сцени от Стария и Новия Завет. Така например на този ранен етап от II-III век в катакомбите на Рим са нанесени стенописни изображения или графити, които алегорично говорят за християнските символи на онези, които са били предварително инструктирани и обучавани в значението им. Такава е сцената *Хлябът на Живота*<sup>350</sup>, в която присъстват множество кошници за хляб, поставени върху маси, като в Евангелието от Йоан дискурсът *Хлябът на Живота* се свързва с Евхаристията като чудо, което Спасителят е извършил по време на Тайната вечеря<sup>351</sup>. Друг пример е представянето на Христос под името и формата на риба, което е пряка

---

<sup>349</sup> „И казваше им: вам е дадено да узнаете тайните на царството Божие, а на ония, външните, всичко бива в притчи” Вж. Марко 4:11.

<sup>350</sup> De Vecchi, P., Cerchiari, E. (1999), p. 68-71.

<sup>351</sup> Йоан 6:22-59.

алюзия към доктрината за Св. Евхаристия и спазването на мълчание<sup>352</sup>. Това се подкрепя също така от известния надпис на Пекторий от Утън<sup>353</sup>, като подобни надписи се срещат като епитафии в най-старите гробници от раннохристиянския период (първият намерен в гробницата на Присцила в Рим)<sup>354</sup>. Образът на риба като символ на Спасителя за първи път е установен в средата на II век върху каменна плоча от Тесалоники, сега в сбирката Campo Santo Teutonico<sup>355</sup>. Но този образ има много проекции, например като символ на Възкресението, Евхаристийната жертва, Спасението и т.н. Като обобщен образ на Евхаристийното тайнство, изображението на риба присъства в мозаичните композиции и фреските на многобройни паметници в цялото Средиземноморие до края на раннохристиянския период, както се вижда, например, от някои мозайки от Равена<sup>356</sup>. В много отношения езикът на ранните символи е по детски наивен, опростен и лишен от художествени търсения на по-високо ниво.

На второ място преследването на църквата от римската държава и борбата с езичеството и ересите засилва необходимостта от мълчание и тайна по отношение на същността на християнските вярвания и църковните ритуали. В този смисъл натоварването на прикритото символично значение става двойно, понятно само за много ограничения кръг от знаещи, оглашени или вече кръстени. Не напразно подобни отделни символи и сцени се представят главно в домашните църкви и в огромните разклонени катакомби или около големи водни басейни, където групите от вярващи са могли да се уединят, да не бъдат безпокоени и преследвани по време на проповеди, молитви, агапии или неделните причастия и масови кръщения. Подобни паметници са намерени в Палестина, Сирия, Мала Азия, Африка, Италия и дори в Британия. Художественият език на символите се усложнява наред с усложнената иконография и за първи път се вмъкват значителни стилови и други художествени нововъведения.

На трето място при разрастването на броя на християните, първите официални храмове, църкви и мартирии през периода след 313 г., а може би

---

<sup>352</sup> Уваров, А.С. (2001), с. 59, 90, 104, 133, 135, 143, 150, 162.

<sup>353</sup> „Храна като мед сладка ядат светиите и пият от Изкупителя и държат риба в ръцете си” Вж. Catholic Encyclopedia (2006), p. 289-290.

<sup>354</sup> Bisconti, F., Mazzei, B., Giuliani, R. (2013), p. 77.

<sup>355</sup> Finney, P.C. (2017), p. 232-233.

<sup>356</sup> De Vecchi, P., Cerchiari, E. (1999), p. 113-114.

още след едикта на Галерий от 311 г. с официалното признаване на християнството, символният език се превръща в един от основните средства, изразяващо мистериалната същност и йерархичност на християнството от тази нова епоха. То се синтезира със заимстванията от римската и късноантичната епоха и наследената от езичеството, юдейството и Близкия Изток художествена култова практика (култ на владетеля, на божеството, на починалия, на хероизирания и мъченика). От светинята в Йерусалим, базиликата на Божи Гроб, и от базиликата и баптистерия на Латеран, богато дарени със злато и сребро от Константин Велики и неговото семейство и декорирани със скулптура, мозайки, стенописи и мраморна облицовка, до Юстиниан I и края на VI век се построяват най-големите, най-богато украсени и най-бляскави паметници на ранното християнство като „Св. София” в Константинопол, в които символичният език е придобил царствена тържественост и видение на Небесен Йерусалим на земята.

Въз основа на всичко това може да се предположи, че началото на Правилото за мълчанието е положено по реални съображения още по време на гоненията на църквата и разделението на вярващите на различни групи в зависимост от степента на посвещаване в християнската вяра. Но самата теория за мистериалната същност на християнските Тайнства е оформена по-късно, когато християнството е признато отначало за равноправна, а после за единствената религия. Тогава първоначалните наивни символи и символичен език се развиват до една всеобхватна и блестяща в художествено отношение система с ясна, но извънредно сложна структура, отразена в литургично, архитектурно и декоративно отношение. По този начин символният език на образа се превръща в част от пътя на посвещаването в учението, на обозначението на духовната същност, в начин на експониране на света на свръхбитието на нивото на битието<sup>357</sup> и неговото изучаване води до проникване в тайните на раннохристиянската литургична практика и теологичните концепции. Този нов художествен език на християнските символи и християнския Космос е отразен най-пълно в циклите, сцените и образите от Новия Завет на стените и сводовете, а при

---

<sup>357</sup> Дионисий Ареопагит (2017), гл. 8.

подовите мозайки – в символите на основните тайнства – мистериалните Евхаристия и Кръщение, на които е посветена следващата глава.

#### *2.4. Ранна образна система в християнството.*

Ранната образна система в християнството е свързана с разбирането на онези символични изображения, които са споени с християнското учение, като за ясното им тълкувание е необходимо да се проследи историята на техния произход и развитие. Изучаването на мисловният код на всеки символ разкрива многопластовостта на знаците, които са скрити в него и са го обогатили, следствие на времето. Всеки образ обединява в себе си различни понятия, свързани помежду си с една основна идея, а усложняването на вътрешният им смисъл се намира в пряка връзка с историческия период, през който са създадени.

Началото на ранната образна система възниква заедно със създаването на християнската църква и със състоянието, в духовен аспект, на християнското общество. Гоненията оказват съществена роля върху формирането на доктрината за Тайнствата и свързаните с нея символни образи. Основите на символния език са обусловени от евангелски притчи, старозаветни и новозаветни книги от Свещеното Писание. Мистичните и алегорични тълкувания го обогатяват до небивали висоти, превръщайки го за бъдещите му тълкуватели в необозрим свят на скрити внушения.

Този език има два способа за изразяване на теологичните понятия<sup>358</sup>. Единият е свързан със Словото - с използването на условни думи, имена и кратки названия, които са напълно ясни за християнина, който е посветен във всички тайни на християнското учение, но които остават напълно неясни за останалите. Вторият способ се осъществява, чрез изображенията на символи и фигури, които в самото начало наподобяват египетски йероглифи и служат като своеобразен писмен код на Свещения език.

Използването на символите като образен език в ранното християнство е в пряка връзка със Светите тайнства и тяхното значение се предава прецизно и точно на посветените<sup>359</sup>. Изключителното внимание, което християнските апологети отдават на тайнствата и на тяхното

---

<sup>358</sup> Vychkov, V. (2014), p. 46.

<sup>359</sup> Mathews, T. (1990), p. 73-74.

съхранение, определя натовареността на символните групи, достигнали до нас, особено имайки предвид изключително кратките, в повечето случаи почти неразбираеми писмени данни. Всяко невнимание в употребата на думи, свързани с учението, може да доведе до нарушаване на „тайната“. Св. Йоан Златоуст говори за тези препятствия: „*Аз бих искал да говоря за това (Светото Причастие), но се опасявам от непосветените. Тяхното присъствие затруднява нашата беседа и ни застава да говорим неясно и прикрито*”<sup>360</sup>.

Този способ на прикрито изразяване се прехвърля върху образната система и се превръща в мистичен в своята същност, символен език. Фундаментът на създаването на първите символи извежда няколко основни техни характеристики – краткост, лаконичност, условна форма и многозначност. Тази система на изразяване се комбинира с античната философия, върху която се гради християнското учение. В творбите на апологетите многократно се споменават и трансформират в християнски дух ученията и образите на редица антични мислители, философи, творци и герои, като Орфей, Софокъл, Есхил, Еврипид, Сократ, Аристотел, Питагор, Платон, неоплатониците и др.<sup>361</sup> По-късно към тяхното влияние се присъединява и това на римските творци и мислители, най-вече на Вергилий, Цицерон и Сенека<sup>362</sup>, които дори са изобразени на стените на раннохристиянска църква<sup>363</sup>.

Комбинацията на християнското учение и античната философия ражда онази характерна ранна образна символика, носител на стари мистериални традиции и нови философско-теологични аспекти на вярата, която предава по същество миросгледа на християнина. Разбирайки влиянието, което има този светоглед, в неговата съвкупност от възприятия, можем да проследим и развитието на символния език, както и откъде са

---

<sup>360</sup> *Първо послание до Коринтяните*, Беседа XL.

<sup>361</sup> Йоан Дамаскин (1996). *Точно изложение на православната вяра*; Йоан Златоуст (1930). Тълкувание на посланията на Св. Ап. Павла; Теофан Затворник (2009). *Творения*. т. 2.; Тертулиан (1991). *Апология на християнството*; Cyril of Alexandria (1983). *Selected Letters*. Translated by Lionel R. Wickham.

<sup>362</sup> History of the Church (2017). Translated by Philip R. Amidon. In: *Fathers of the Church*. vol. 133; Minucius Felix. Octavius. In: *The Fathers on the 3th Century*. XXXII; Origen (1980). *Contra Celsum*.

<sup>363</sup> Става въпрос за храма в Anagni, Италия (бел. авт.).

заимствани форми и изображения, на които се предават нови християнски внушения.

Изяснявайки възникването на ранния християнски символен език, както и способите, чрез които той развива условна форма, е важно да разгледаме вътрешното, скрито значение на отделните образи и влиянието, което оказват за съхранението на правилата за „тайната“.

Символните образи първоначално се групират около тайнствата Евхаристия, Кръщение и Миропомазване<sup>364</sup>, по-късно се включват другите Свети тайнства<sup>365</sup>, а след Първия Вселенски събор - и около Светата Троица и Символа на Вярата, като се развиват съгласно потребностите на християнското учение<sup>366</sup>.

Трудността за конкретизирането на всеки символ и връзката, която има с отделно тайнство, се състои в широтата на тяхното значение и взаимодействието, което имат помежду си. Например тайнството Евхаристия е свързано с учението за Бъдещия живот, Възкресението и Рая, но те са свързани и с тайнството Кръщение. По този начин се получават еднакви символни формули за изразяване на различни понятия. Следствие на това разширение на символното значение на конкретен образ се затруднява неговото приобщаване към дадено тайнство, но тези трудности са характерни за по-късните векове на разпространение на християнството. Ако внимателно проследим и изследваме образите и символите, които участват в иконографските програми от християнските паметници, от първите четири века, можем да ги отделим и приобщим към конкретните тайнства, за които се отнасят.

Важно е да се отбележи, че в ранната Църква не съществува структуриране на тайнствата, както е прието в съвременната литургична практика, и в центъра на църковния живот е Евхаристията, като около нея се строи цялото богослужение. Тя е свързана с всички останали тайнства, които в първите години са: Кръщение и Миропомазване, а те се извършват

---

<sup>364</sup> Уваров, А. (2001), с. 41.

<sup>365</sup> *Op. cit.*, с. 55.

<sup>366</sup> *Полный православный богословский словарь* (1992), с. 1189-1191.

във връзка или по повод на Евхаристията и както казва А. Шмеман, тази зависимост е била напълно очевидна<sup>367</sup>.

Както многократно подчертавахме, Евхаристията като главно тайнство е скривана с особена последователност и около нея са събрани най-съкровените и важни символи за ранното християнство. За самото свещенодействие Св. Йоан Златоуст многократно говори, че тайнството се извършва при „*закрити врати*”<sup>368</sup>. Това пряко рефлектира върху изображенията, които са свързани с него. Отците на Църквата избягват дори да назовават името на тайнството – Евхаристия, и вместо него употребяват условни изрази като „*добро*”, „*благо*” и „*добри дела*”<sup>369</sup>.

В същината на действието на Светото Причастие са потирът, дискосът, хлябът и виното, които са наричани „*мистическа символика*” или „*символика на Божествените тайни*”<sup>370</sup>. Подобни иносказателни и условни изрази се срещат при Св. Кирил Александрийски, Св. Йоан Златоуст, Св. Августин Блажени и други християнски писатели, които ги приемат като фундамент на своите теологични и богословски възгледи<sup>371</sup>.

Главните предмети, освен хляба и виното, които са неделима част от обряда на Евхаристията, са и съдовете. В първите векове Причастието се раздава в ръцете на самите вярващи и поради това много изследователи считат, че всяко семейство или дори всеки вярващ са имали свои собствени свещени съдове, изключително предназначени за получаване на Светите Дарове<sup>372</sup>. По този начин се обяснява и наличието на много съдове, намерени в християнските катакомби. На тях често има надписи, които са пряко обвързани с Евхаристията: *PIE ZESIS* (пий живеј); *Dignitas Amicorum Pie Zesis* (с достойнство, приятел, пий живеј); *Cumtuis Omnibus Bibe et Propina* (с всички твои пий и предавай чашата)<sup>373</sup>.

Според А. Уваров думите „*pie zesus*” (пий живеј), „*bibe*” (пий) и „*vive*” (живеј) са взаимствани от езическите, вакхически възгласи,

---

<sup>367</sup> Шмеман, А. (2004), с. 87-91

<sup>368</sup> Йоан Златоуст (1930), с. 62.

<sup>369</sup> Suicer, E. (1652), p. 67-72.

<sup>370</sup> Tomus IV. P. 125. III. P., p. 1269.

<sup>371</sup> Schwartz, D. (2011), p. 140-141.

<sup>372</sup> Шмеман, А. (2004), с. 43.

<sup>373</sup> Уваров, А. (2001), с.72.

характерни за Дионисовите мистерии<sup>374</sup>. Те се срещат изписани върху обредни съдове, известни под името „γραμματα ποτηρια” – чаши с надписи<sup>375</sup>. Почти непроменени, тези думи попадат в християнското учение и тайнството Евхаристия.

Приемането на готови образи – думи и символи, е характерно за началото на християнството, но те придобиват съвършено различно значение, като формалното значение се обогатява с нравствен характер. Например словото „живей” не се възприема като действена, материална сила, а като духовно просвещение и възкресение.

В античното селище Alisca в Унгария е намерен стъклен съд, чийто надпис върху него ΡΙΕ ΖΗΣΑΙC точно обяснява смисъла на думите. Съдът е поставен в древен саркофаг, който е украсен с барелефи, а гробницата е датирана от края на III-началото на IV век. На дъното на съда са изобразени три риби и три раковини, около които са поместени думите – LEIB ... OIMENIPIEZH(CA)IC, завършващи с палмово клонче. Смисълът на надписа е: „*Наливай, Пастирьо, тий и ще живееш*”<sup>376</sup>. Богатството от образи и думи, едновременно формално опростени, но с дълбок и многопластов вътрешен прочит, представят сакралния характер на Евхаристията и пряко я свързват с бъдещия живот, като „живей” се трансформира във „вечност”.

Изследвайки връзката между Причастието и Вечното блаженство, откриваме единоначалието им в изразите - „Господна вечеря”, „Свята трапеза”, „Божествена трапеза”, „Свещена трапеза на любовта”<sup>377</sup>, всички метафорично свързани с Царството Небесно.

Неделимо от символиката на Евхаристията е и Утешението (Refrigerium). Думата се среща изписана на множество съдове като аналогия на Библейските текстове. Във Второ послание до Тимотей Св. апостол Павел казва: „*Господ даде милост на дома на Онисифора, защото много пъти ме успокои и се не посрами от веригите ми*”<sup>378</sup>. По този начин Утешението се явява връзката между Евхаристията и Рая.

---

<sup>374</sup> *Op. cit.*, с.72-73.

<sup>375</sup> Secchi, S. (1841), p. 39-43.

<sup>376</sup> Уваров, А. (2001), с. 47.

<sup>377</sup> Δειπνον Κυρακον, Sacra coena, mensa Dei, αγαπη (бел. авт.).

<sup>378</sup> Второ послание към Тимотей 1:16.



Всички апологети говорят за близкото взаимодействие между Светото Кръщение и Светото Причастие, като това естествено предпоставя и споеността, която имат обозначаващите ги символни групи. По този начин думите и съответните им символни изображения - тоφως (светлина), φωτισμος (освещаване), η ζωη (живот), η σωτηρια (спасение), η ελπις (надежда), η ειρηνη (мир), - служат еднакво при съставяне на условните образи и на двете Тайнства.

Св. Климент Александрийски говори за подходите, чрез които се употребяват образите – кариологически и символически<sup>379</sup>. Първият е свързан с подражанието (например слънцето се изобразява чрез кръг), вторият е с преносен характер (слънцето се изобразява с друг образ, например бръмбър). Има и трети способ, който е най-използвания в раннохристиянските мозайки и гробнични декорации – посредством загадка. При него всички изображения върху една повърхност се разглеждат в своята слятост и придобиват друго значение, разказват история, предават раннохристиянските мистерии с кодови послания. При тези изображения всеки знак, буква и образ, както и мястото, което заемат, цветът, с който са представени, рисуват картина, различна от тази на всеки отделен символ, взет самостоятелно. Именно изображенията от третия вид действително се превръщат в единоръчна част от символния език на ранното християнство. Връзката, която те имат с египетските йероглифи, се упоменава от Св. Климент Александрийски, като той подчертава, че те са придобили ново послание<sup>380</sup>.

Първите позволени за използване символни образи са гълъб, риба, кораб, лира, лоза и котва<sup>381</sup>. Но независимо, че не са били препоръчани или официално позволени от Църквата, и други образи навлизат в декорациите. Повлияни и заимствани от античното изкуство се използват фигури на древни персонажи като Орфей, антични философи, изображения на оръжия – мечове, стрели, копия и др.<sup>382</sup> Тези допълнителни изображения често присъстват в литературата и философията на античния свят, като се използват не само от привържениците на езичеството. Но в основата си

---

<sup>379</sup> *Fathers of the Church* IV. 22.

<sup>380</sup> *Op. cit.*, Ch. V. 18.

<sup>381</sup> Уваров, А. (2001), с. 124.

<sup>382</sup> *Op. cit.*, с. 221.

християнските апологети се придържат към съветите на Св. Климент Александрийски и много внимателно използват символите, както и постепенното навлизане на нови образи в иконографските програми<sup>383</sup>.

Влиянието на доктрината за Тайната в богослужебния процес, за което вече говорихме, изисква нови формули, като това стои и в честотата на използване на символните изображения<sup>384</sup>. Всяка формула или отделно понятие има свое характерно изображение и по този начин образният език се превръща в аналогичен на писаното слово и се съсредоточава около тези предмети на Тайнствата, които подлежат на църковните правила.

Кръстът е свещен символ в ранното християнство и окончателно е възприет като основен християнски богослужебен символ през IV век<sup>385</sup>. Според Св. Василий Велики, той е изразител на двете Свещени тайнства – на Божествената троичност и на човешкото изкупление, постигнати чрез Въплъщението, Страданието, Смъртта и Възкресението Христово<sup>386</sup>.

При символиката на тайнството Евхаристия много важно място заема образът на рибата<sup>387</sup>. Скритото значение се преписва на петте букви, съставляващи самата дума - Ι Χ Θ Υ Σ. В тази дума се съсредоточава пълният смисъл на християнската вяра, като това се подчертава от всички раннохристиянски отци, както и че има преимущество пред всички останали символи. Самата дума, написана в акростих, приема и предава името на сина Божи – Иисус Христос Божи Син Спасител<sup>388</sup>.

Изображението на гълъб служи като символ на човешката душа. Отделено от маслиновото клонче, то предава формулата *πνευμα εν ειρηνη* (гр.), *spiritus in pace* (лат.) - душа в мир. Образите на птици в ранното християнство са универсален изразител на духовността, безсмъртието и на Христовото паство<sup>389</sup>.

Съдовете са пряко свързани с Причастието и се използват като алюзия на самия обред, в неговата действена, но и сакраментална

---

<sup>383</sup> Schwartz, D. (2011), p. 139.

<sup>384</sup> Testini, C. (1985), p. 89-93.

<sup>385</sup> Popova, V. (2018), p. 129.

<sup>386</sup> Meyendorff, J. (1999), p. 103-107.

<sup>387</sup> Уваров, А.С. (2001), с. 59, 90, 104.

<sup>388</sup> Bisconti, F., Mazzei, B., Giuliani, R. (2013), p. 77.

<sup>389</sup> Popova, V. (2016), p. 175.

същност<sup>390</sup>. По този начин се възприема и Фонтанът (Изворът на Животът), който е олицетворение на самото Евхаристийно тайнство като действеност, но и на Причастието като екзистенциален акт, обвързан с вътрешния живот и духовната енергия<sup>391</sup>. Свързан е с Безсмъртието и Райската градина, символ на истината, продобита чрез новото учение, но преди всичко представя самият Спасител като Извор на истинския живот<sup>392</sup>.

Догмата за Царството Небесно е в пряка връзка с Евхаристията и поради това трите думи и съответните им изображения са характерни техни елементи, а именно – светлина, мир и утешение<sup>393</sup>. Техните съответстващи образи са светилник, дърво и цвете. Разнообразни са използваните дървесни видове – палма, ябълка, круша, нар, плодни дръвчета, кипарис и др. Обобщеното значение на дървото е свързано с Рая, Възнесението и Възраждането, като отделните видове носят и самостоятелни послания<sup>394</sup>. Например посредством образа на палма се изразява формулата *εν ειρηνη* (гр.) – в мир, *in pace aeterno* (лат.) – във вечен мир, а когато гълъб или птица кълве плод на дърво, се изразява формулата *refrigerare in pace* (лат.) – утешение в мир<sup>395</sup>.

Дърво присъства като централен образ и в полисемантичната сцена *Дървото на живота*, която обединява разбирането за земния и божествения свят, смъртта и живота, безсмъртието, Рая, духовното израстване и др.<sup>396</sup>

Изображение на котва е често съчетано с риба, но като отделен символ се използва като аналог на формулата *εν ειρηνη Χριστου* (гр.) – в мира Христов, *spes in Christo* (лат.) – упование в Христа или *spes in Deo* (лат.) – упование в Бог<sup>397</sup>. Иконографията на кораб и котва се свързва с *εν ειρηνη* (гр.) – в мир, *ελπις εν ειρηνη* (гр.) – надежда в мира, *rax* (лат.) – мир, *spes rax tibi* (лат.) – надежда в теб и *spes in pace* (лат.) – надежда в мира<sup>398</sup>.

Много рядко, но все пак съществуващи в ранното християнство са изображенията на кон и следа, както и на човешки отпечатък. Символът –

---

<sup>390</sup> Popova, V. (2018), p. 148-149.

<sup>391</sup> Popova, V. (2016), p. 161-163.

<sup>392</sup> Вассилиадис, П. (2007), с. 104-105.

<sup>393</sup> Уваров, А. (2001), с. 89.

<sup>394</sup> Dimitrova, E. (1995), с. 141.

<sup>395</sup> Уваров, А. (2001), с. 197-198.

<sup>396</sup> Dimitrova, E. (1995), с. 143.

<sup>397</sup> Уваров, А. (2001), с. 199.

<sup>398</sup> *Op. cit.*, с. 202-203.

следа се обвързва със значението на *ειρηνη εν υεω* (гр.), *spes in Deo* (лат.) – упование в Бог, а изображението на кон - с *ειρηνη προαυι* (гр.) – пребиваващ в живота, *vixit* (лат.) – живял и *dormit in pace* (лат.) - почивай в мир<sup>399</sup>.

Ограниченията върху използването на изображенията води до спорове сред раннохристиянските апологети. Тертулиан и неговите сподвижници се изказват против използването на антропоморфни изображения, например като Добрия Пастир<sup>400</sup>. Те приемат, че човешката фигура е начало на идолопоклонството. Св. Климент Александрийски, върху чиито тези се опират повечето християнски писатели, приема единствено това изображение, на Добрия Пастир, и използването му като внушение на духовни послания, а не като хипостаза с човешки характер<sup>401</sup>. Въпреки спорния характер на този образ в ранното християнство, той навлиза трайно и се свързва дълбоко с християнската догматика, както и отделни символи от неговата иконография, например като тояга, която се обвързва с формулата *vito te in pace* (лат.) – с теб пребивавам в света<sup>402</sup>. По същият начин образът на агне е пряк аналог на приемащия Причастие, а лозовите повлечи и гроздове са проявление на самия Божи син Иисус като „истинската лоза“<sup>403</sup> и едновременно на приемащия го чрез обредната практика.

Първите раннохристиянски символи се споменават в богословските текстове през I-II век и добиват зрялост, като художествени образи в следващите векове, превръщайки се в духовни атрибути. Когато изследваме и тълкуваме тяхната семантична обвързаност със Св. тайнства, както и изграждането на единна образна система, трябва внимателно да съпоставим избора на първите символи с факторите, обуславящи фундамента на християнското учение.

Внимателният подход към използването на образите говори за важността, която имат те за предаване на познание, имащи няколко пласта

---

<sup>399</sup> *Op. cit.*, с. 206-207.

<sup>400</sup> Тертулиан (1991), с. 56-57.

<sup>401</sup> *Clement of Alexandria, The Stromata or Miscellanies*, T. 1, Ch. IV.

<sup>402</sup> Бултман, Р. (1994), с. 77-79.

<sup>403</sup> *Йоан* 15:1.

на тъждественост с християнското учение – теологично, мистично, образно, нравствено, морално и пр.

Сред сцените, включени в раннохристиянските мозаични композиции от Балканите, изпъкват няколко, които са пряко свързани със Св. Евхаристия. Това са *Изворът на Живота, Лозницата, Късноантичен съд с вино и Кръстът/Хризмата*, които са своеобразни символи на самия обред и на най-важните литургични предмети, носейки доктринални послания. Другите универсални сцени допълват представата за Бога и Рая, за структурата на християнския Космос и неговите сфери в градация от пода към тавана/купола и от запад на изток в базиликата, църквата, мартирия и баптистерия. Такива са: *Добрият пастир, Пастир и стадо в пасторален пейзаж, Апостолите във вид на Агънци, Раят/Райската градина, Четирите реки в Рая, Земята и Океанът с творенията, създадени от Господ, Сезоните и цикличното време* и др. Трябва да подчертаем, че цялостният прочит на всяка една от тези сцени, като комбинация на всички елементи в сюжета, определя както основните формули на тайнството, така и разнообразни нюанси в семантичния прочит, в зависимост от включените допълнителни изображения в иконографската програма. Това подчертава условния характер на раннохристиянското изкуство, в частност на мозаичната украса. Въпреки че условността е типична черта на всички древни култови изкуства, тя се засилва в християнското, като придобива основополагаща роля. Именно условният и символичен език на раннохристиянското изкуство, като естетика, художествена практика и богословски принципи, има първостепенно значение за изграждането и развитието на многопластови художествени образи и за търсенето на скрития смисъл зад образната проекция.

Анализирайки богословските текстове за символа и образа, Псевдо-Дионисий Ареопагит в началото на VI век създава *Теория на образа*<sup>404</sup>. В нея той концептуално извежда постановките, свързани със значението, важноста и използването на символа и художествените образи в раннохристиянското изкуство, като можем да ги конкретизираме в два основни постулата:

---

<sup>404</sup> Дионисий Ареопагит (2017). *Корпус сочинений*. С толкованиями прп. Максима Исповедника.

1. Символът е своеобразен път към познанието, обозначение на духовната същност, начин на експониране на света на свръхбитието на нивото на битието.

2. Единствено чрез изкуството можем да познаем Бог и поради това художествените форми стоят по-високо от природните.

В заключение можем да кажем, че раннохристиянската образна система не е формална декоративна храмова украса, която чрез художествени похвати играе спомагателна роля, а трябва да се разглежда като неделима цялост от християнското учение и теологичната мисъл, като част от еклесиологично-есхатологичния характер на ранната Църква.

## ГЛАВА ТРЕТА

### Иконография и типология на изображенията и сцените на Евхаристийната тема в подовите раннохристиянски мозайки на Балканите.

Проследяването на Евхаристийната тема в подовата мозаична украса от раннохристиянските базилики на Балканите е част от един сложен и пълен с много неизвестни научен дискурс, който досега е бил извършван само върху ограничен брой паметници, произхождащи само от една страна. Привличането за първи път в литературата на многобройните мозайки от всички древни провинции на Балканите не само разширява базата данни, но и предоставя нови възможности за многоаспектно изследване на темата за ранната литургична практика от формална, символна и богословска гледна точка. Тъй като акцентът на нашето изследване е поставен върху изкуствоведските аспекти, ще проследим в каква иконография и стил са представени изображенията на Евхаристична тематика. Посредством анализа на отделните изображения и сцените и техните художествени паралели ще бъде направен опит за очертаване на характерните особености на развитието им в раннохристиянското изкуство на Балканите<sup>405</sup>.

Ролята на мозаичната украса като символен образ на основните тайнства се потвърждава от много богословски текстове, за което вече говорихме. Това подчертава значението на фигуралните мозаични изображения и надписите, свързани с тях, които пряко или символно отразяват литургията, както и разкриват мистериалния ѝ характер и специфични особености<sup>406</sup>. Поради което определянето на характеристиките на църковните ритуали, свързани със Св. Евхаристия и Св. Кръщение, в периода IV – VI век може да бъде установено посредством: конкретните Евхаристийни символи и сцени; тяхното разположение във вътрешното архитектурно пространство на храмовете; степенуването на мозаичната декорация в хоризонтална и вертикална посока в базиликата; значението на фигуралните изображения в символен и богословски аспект; както и някои други въпроси, които ще се поставят при това изследване. Тъй като на

---

<sup>405</sup> Popova, V. (2018), p. 136.

<sup>406</sup> *Op. cit.*, p. 137-138.

Балканите през разглеждания период стенна мозайчна декорация и фрескова живопис са запазени изцяло само при ограничен брой паметници (Тесалоники и Порентос) или са твърде фрагментарни, то за сравнение в случаите на иконографски, стилос и семантичен прочит основно ще ни служат мозайките и стенописите в Равена, Рим и Аквилея.

Трябва да се подчертае, че проследяваните фигурални изображения и сцени не са обикновен художествено-декоративен образ, свързан с ранното християнство. Отделните изображения са символи с мистериален характер, представящи отделни тайнства, ритуали и основни елементи на ранното християнство<sup>407</sup>. По съответен начин сцените, съставени от свързани помежду им изображения, разкриват или отделни, или дълги семантични вериги от християнските догми, представата за християнския Космос, основните фигури и същността на религията. Това поставя необходимостта и от типологизиране на разглежданите сцени. Именно в тази глава изследваме, базирано на раннохристиянските мозайки от Балканите, типологията на изображенията и сцените, пряко свързани със Св. Евхаристия. Те включват образи-символи на самия обред и на най-важните литургични предмети, с кодирани в тях най-съществени доктринални послания на ранното християнство.

Критериите, които използваме за типологизирането на фигуралните изображения, са подвижни, тъй като зависят от конкретните задачи. Типологията на този тип изображения е съставена на базата на няколко критерия. На първо място са показаните самостоятелно основни литургични предмети и символи, като съдът с виното за Причастие, Евхаристийните хлебчета (самостоятелно или заедно с рибата/рибите), кръстът и подносът, на който предметите се приготвят и поставят преди началото на обряда. На второ място са по-сложните от иконографска гледна точка композиции с повече от две изображения, вече участващи в едно общо действие. При тях критерият за типологията е избран в зависимост от това кое е основното или преобладаващото изображение/изображения в сцената. В зависимост от разнообразието, в него влизат няколко подтипа, които от своя страна се подразделят на множество варианти. Третият тип съдържа смесени

---

<sup>407</sup> *Op. cit.*, p. 148.



иконографии, най-малкото от два типа/подтипа или вариантите им, които се намират в равновесие и синтез, и никой от формообразуващите ги елементи не изпъква за сметка на останалите. Накрая последният тип представя последователно картината или само на Рая с Евхаристийна тема и фигурални изображения, или цялостната картина на раннохристиянския Космос, с водеща Евхаристийна тема/сцена.

### *3.1. Източници за развитието на иконографията на Евхаристийни изображения и сцени.*

#### *3.1.1. Старият Завет.*

Текстовете и псалмите в Стария Завет са съществена част от литургията, в която участват словесно чрез четенията и песните по време на Евхаристийния обреден процес<sup>408</sup>. Това съответно се прехвърля и върху раннохристиянската художествена система, в която се наблюдава един постоянен паралелизъм в използването на текстовете от Стария и Новия завет и тяхното претворяване във фигурални сцени. Поради тази причина иконографските програми, които са свързани с тайнството на Св. Евхаристия, имат своите словесни първообрази в Стария Завет. Пример за това са редица стенни мозаични украси и стенописи от Равена, Рим, Аквилея, Йерусалим и др. Такива сцени не се срещат в подови мозаични декорации, с много малки изключения, тъй като съдържат в композициите си библейски персонажи и свещени образи и символи, които поради своя свещен характер не се поставят върху пода. Но тези сюжети са от изключително значение за нашето изследване, понеже показват взаимното влияние и паралелизма между образността на Библията и Евангелието и вмъкването на съответните съвременни на епохата реалии в изобразителното изкуство, свързани с Причастието.

Ако разгледаме мозаичните композиции, представящи сцената *Гостоприемството на Авраам и Сара*<sup>409</sup>, ще установим, че освен основните персонажи – Авраам, Сара, тримата пътника (ангели) и други старозаветни образи, - върху масата са изобразени античен съд с вино и хляб<sup>410</sup>.

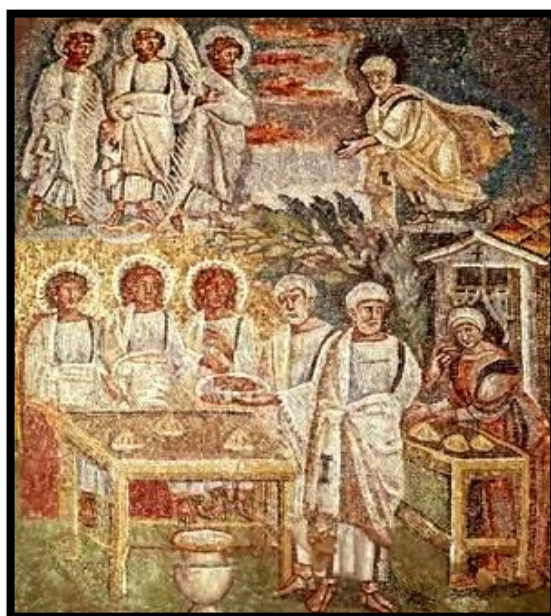
---

<sup>408</sup> LaVerdiere, E. (1991), p. 12-13.

<sup>409</sup> *Битие* 18:1-18.

<sup>410</sup> Bisconti, F. (2018), p. 55-56.

Съпоставката на отделните елементи и участието на основните символи на тайнството Причастие – хляб и вино, - превръщат тази сцена в един вид предшественик, прототип на *Тайната Вечеря*<sup>411</sup>. Например в базиликата „Санта Мария Маджоре” в Рим е съхранена мозайка, изобразяваща *Старозаветната Троица – гостоприемството на Авраам и Сара* (фиг. 3). При нея Авраам подава поднос с храна, на масата са поставени хлебчета, а в основата ѝ – кантарос с вино. Подобна съпоставка има и при *Старозаветната Троица* от базиликата „Сан Витале” в Равена, където присъстват също хлебчета, поставени на масата, а върху тях, като идентификация за обредната им същност, е отпечатан и кръстният знак (фиг. 4).



Фиг. 3. Рим, базилика „Санта Мария Маджоре”, мозайка,  
Гостоприемството на Авраам и Сара (снимка: М. Нимер)

Друга старозаветна сцена е *Жертвоприношението на Авраам (на Исаак)*, която се основава на библейския разказ, в който Авраам, за да докаже преданността си към Господ, принася в жертва своя единствен син<sup>412</sup>. Тази сцена кореспондира с Евхаристийната жертва в Новия завет, която Бог-

<sup>411</sup> Bisconti, F. (2011), p. 58-60.

<sup>412</sup> *Битие* 22:9-13.

отец извършва, жертвайки своя син за спасение на човечеството<sup>413</sup>. Това се потвърждава и от факта, че този сюжет е представен и в църквата на Гроба Господен в Йерусалим (фиг. 281А), а в базиликата „Сан Витале“ в Равена е обединен със *Старозаветната Троица* (фиг. 5).



Фиг. 4. Равена, базилика „Сан Витале“, мозайка,  
Гостоприемството на Авраам и Сара (снимка: D. Hendrix)



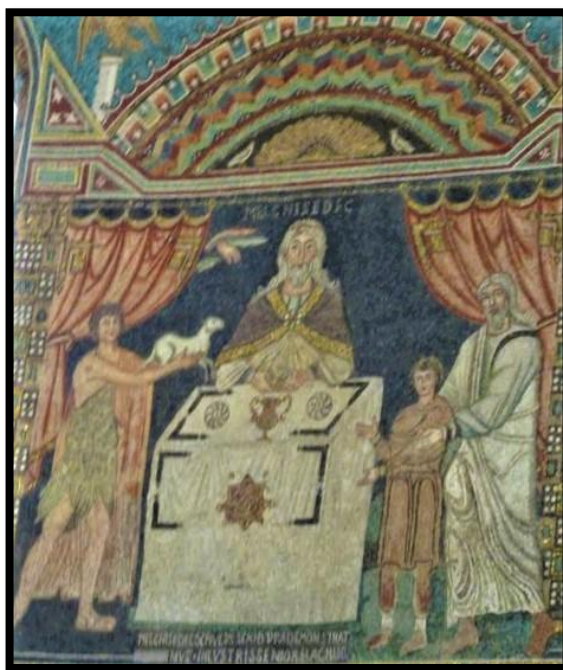
Фиг. 5. Равена, базилика „Сан Витале“, мозайка,  
Жертвоприношението на Исаак (снимка: D. Hendrix)

Друга старозаветна сцена е *Жертвоприношението на Авраам (на Исаак)*, която се основава на библейския разказ, в който Авраам, за да докаже преданността си към Господ, принася в жертва своя единствен син<sup>414</sup>.

<sup>413</sup> Emminghaus, J.H. (1992), p. 13.

<sup>414</sup> *Битие* 22:9-13.

Тази сцена кореспондира с Евхаристийната жертва в Новия завет, която Бог-отец извършва, жертвайки своя син за спасение на човечеството<sup>415</sup>. Това се потвърждава и от факта, че този сюжет е представен и в църквата на Гроба Господен в Йерусалим (фиг. 281А), а в базиликата „Сан Витале“ в Равена е обединен със *Старозаветната Троица* (фиг. 5).



Фиг. 6. Равена, базилика „Сант Аполинаре ин Класе“, мозайка, Мелхиседек и Авел (снимка: D. Deliyannis)

Евхаристийната символика е видима и в сцените, показващи старозаветния персонаж Мелхиседек. В тях Мелхиседек принася дар – хляб и вино, - на Авраам. В *Битие* тази случка е описана, като самият разказ свързва Мелхиседек с бъдещия Месия<sup>416</sup>. Ранното християнство възприема образа на Мелхиседек като предобраз на Иисус, като основание затова са думите на Св. апостол Павел: „*Защото този Мелхиседек... който по значение на името си е първо цар на правда, а после и цар на мир, без майка и без баща, нямащ нито начало на дни, нито край на живот и, по такъв*

<sup>415</sup> Emminghaus, J.H. (1992), p. 13.

<sup>416</sup> „И Мелхиседек, цар салимски, изнесе хляб и вино, – той бе свещеник на Бога Всевишни, и благослови го и рече: благословен да бъде Аврам от Всевишния Бог, Владетеля на небето и земята; благословен да бъде и Бог Всевишни, Който предаде в твоите ръце враговете ти. Аврам му даде десетата част от всичко.“ Вж. *Битие* 14:18-20.

начин, е уподобен на Сина Божий, – пребъдва завинаги свещеник“<sup>417</sup>. По този начин, хлябът и виното, с които Мелхиседек посреща Авраам, се разглеждат като проекция на Св. Евхаристия. Пример за подобна сцена присъства в стенната украса на базиликата „Санта Мария Маджоре“ в Рим<sup>418</sup> (фиг. 282А). Често разказът за Мелхиседек се обединява с историята на Авел, като по този начин символиката се обогатява, включвайки жертвата, която принася Авел, предлагащ „*първородните на стадото си*“<sup>419</sup>. Такъв сюжет е показан в мозаичната украса от църквата „Сан Витале“ в Равена (538-545)<sup>420</sup>, а в базиликата „Сант Аполинаре ин Класе“ (VII век), освен Авел и Мелхиседек, които носят своите жертви - хляб, вино и агнец, - пред олтара присъстват и старозаветните образи на Мойсей и Исаия<sup>421</sup> (фиг. 6).

Тези примери позволяват да се отбележи, че и раннохристиянската литургия оказва влияние върху композициите, представящи старозаветни сюжети. По този начин в тях присъстват реалии, характерни за периода на създаването на изобразителния паметник, докато за основа е използвано словото в Старият Завет. Тези реалии са много близки, в някои случаи дори идентични на предполагаемите и на вече известните в науката реални литургични предмети от периода IV-VI век<sup>422</sup>: на олтарната маса; на съдовете за вино и вода; на малките хлебчета с различни форми и големина; на златотъканата или везбена покривка върху олтарната маса; на подносите за Евхаристиен хляб и др. Именно присъствието на тези реалии в старозаветните сцени служи за легитимация на съответните събития, описани в Стария завет.

Преди да навлязат в раннохристиянската образна система, тези сцени имат своя генезис и развитие в предхристиянските епохи на Класическа и Елинистична Гърция, Рим и преди всичко на юдаизма, което определя синкретичното вливане на общи духовни послания в изкуството от различните периоди.

---

<sup>417</sup> *Послание на Св. апостол Павел до евреите* 7:11-3.

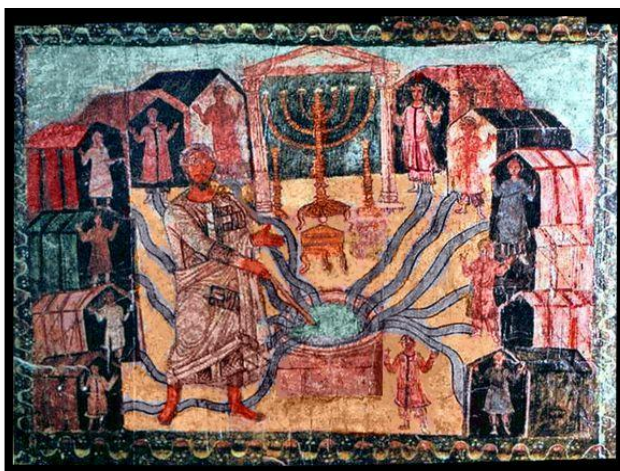
<sup>418</sup> Volbach, W.F., Himer, M. (1958), p. 83-86.

<sup>419</sup> „И Авел принесе и той от първородните на овците си, и от тлъстината им. И погледна Господ благосклонно на Авеля и на приношението му”. Вж. *Битие* 4:4.

<sup>420</sup> Deliyannis, D. (2010), p. 54-57.

<sup>421</sup> *Op. cit.*, p. 73.

<sup>422</sup> Mathews, T. (1990), p. 106-108.



Фиг. 7. Дура Европос, синагога,  
фреска, Чудото на водата (снимка: R. Jensen)



Фиг. 8. Рим, църква „Санта Констанца”, мозайка,  
Четириите реки в Рая, изтичащи от краката на Иисус  
(снимка: M. Himer)

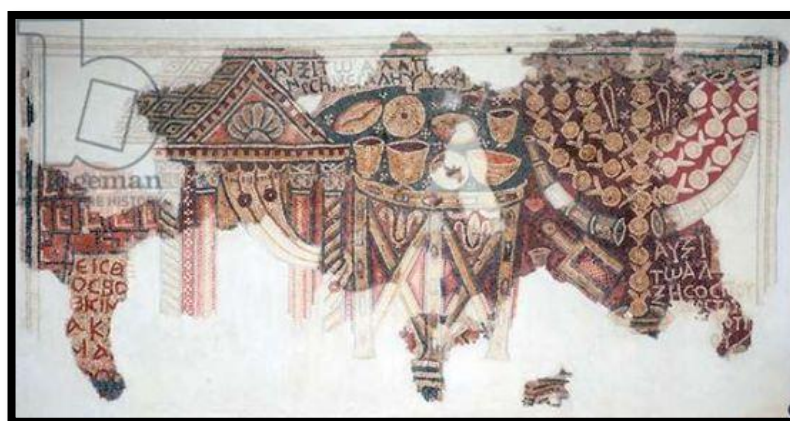
Старозаветните сцени, представени в юдейското изкуство, рефлектират и влияят силно върху иконографските програми в раннохристиянското изкуство<sup>423</sup>. Например, в синагогата в Дура Европос сцената *Чудото на водата* показва Мойсей, който с тоягата си удря скалата и от нея потичат реки към 12-те племена на Израил<sup>424</sup> (фиг. 7). Това е образна проекция на описано събитие в Стария завет – *Подслаждането на горчивите води на Мера*<sup>425</sup>. Мястото, което е описано в сцената – планината

<sup>423</sup> Bisconti, F. (2018), p. 52-53.

<sup>424</sup> Jensen, R. (1999), p. 179-181.

<sup>425</sup> *Изход* 15:22-27.

Хороб,- като част от Светите земи, има свещен характер<sup>426</sup>. Чрез това си качество, както и чрез присъстващите символи, частично тази сцена с течащите води в различни посоки се пренася в раннохристиянската иконографска програма на сцената *Четирите реки в Рая* (фиг. 8). Пример за подобни сцени има на стенната мозайчна украса в църквата „Санта Констанца” в Рим<sup>427</sup>, църквата „Св. Давид” в Тесалоники<sup>428</sup>, църквата в Тауїбат al-Імам в Сирия<sup>429</sup>, както и в подови мозайчни композиции от базиликите в Лихнидос<sup>430</sup>, Билис<sup>431</sup>, Тегея<sup>432</sup>, Фтиотийска Тива<sup>433</sup> и др.



Фиг. 9. El-Khirbe, Самария, синагога, мозайка, обредни съдове (снимка: Magen)

В художествената украса на синагогите присъстват и изображения на различни съдове за вино, поставени върху маса/олтар (фиг. 9). Тези съдове са изключително важни при юдейските обреди, като имат характерна форма, в зависимост за какъв обред са предназначени<sup>434</sup>. Например: кидуш - вид гарафа за вино, лавер - цилиндричен съд, използван за обрета на измиването, и др. В повечето случаи върху масата се поставя бяла покривка, която символизира светостта и чистотата, а заедно със съдовете за вино присъстват и обредни хлебчета – хала, специална лампа и малко парче

<sup>426</sup> Crawford, C. D. (2013), p. 1-22.

<sup>427</sup> Vecchi, P., Cerchiari, E. (1999), p. 121-128.

<sup>428</sup> Vitti, M. (1993), σ. 1712-1713.

<sup>429</sup> Hitti, P.K. (2002), p. 203-207.

<sup>430</sup> Tutkovski, M. (2012), p. 109-110.

<sup>431</sup> Muçaj, S., Raynaud, M.-P. (2005), p. 392.

<sup>432</sup> Orlandos, A. K. (1973), σ. 66-69.

<sup>433</sup> Ntina, A. (1994), p. 179-181.

<sup>434</sup> Fine, S. (2005), p. 87-89.

везбен плат, с което се обгръщат хлебчетата<sup>435</sup>. Изображения на хляб или съдове с хлебчета присъстват често в украсата на синагогите (фиг. 10). Фигуралните сцени са представени както на стените, така и на пода, като съдове или кошници с хляб се наблюдават и в подовата мозаична украса. Подобни примери има в синагогите в Бейт-Шеан, Сепфорис и др. С известна модификация и допълнения тези съдове и обредни предмети се използват в литургията на раннохристиянската църква, като придобиват ново духовно съдържание, обогатено от новозаветните послания. По естествен начин това се прехвърля и към християнското изкуство, което възприема голяма част от използваните фигурални модели от юдейското изкуство, но както подчертахме, с нов християнски смисъл и внушение.



Фиг. 10. Бруклин, Brooklyn Museum, мозайка – фрагмент, кошница с хляб (снимка: Brooklyn Museum)



Фиг. 11. Скифополис, синагога, мозайка, Извор на Живота (снимка: D. Bahat)

<sup>435</sup> Magen, Y. (1992), p. 10-16.



Сцената, която е с най-наситен Евхаристиен характер в ранното християнство, освен *Тайната вечеря*, която обаче присъства само в стенната украса, е *Изворът на Живота*. Иконографската ѝ програма може да бъде отнесена към еврейските традиции, тъй като подобни сцени се появяват около III век в синагогите<sup>436</sup> (фиг. 11). Оттук следва и основното значение на този сюжет, в който водата е символ на Спасението, изпратено от Господ, както чрез намирането на Обетованата земя, така и чрез постигането на небесния Рай.

Християнското изкуство използва готови, наложили се иконографски програми от античното, но преди всичко от юдейското изкуство, тъй като е исторически, формално и духовно свързано с него<sup>437</sup>. Въпреки че историята и религията на Израел започва от отделния човек, последвана след това от историята и религията на семейството, градовете и отделните племена, в класическия период на развитие през римската и късноантичната епоха вече се бори с колективното съзнание за богоизбрания народ като цяло, обитаващ обещаното/обетованото свещено пространство и почитащ сакрална и йерархично подредена архитектура. Затова спасението на този богоизбран народ е колективно, чрез дословното изпълнение на Завета на Бога<sup>438</sup>. За разлика от юдейската религия, създадена и ограничена само в рамките на юдейското общество, спасението на ранните християни е индивидуално, защото те живеят в много по-космополитен и глобализиран свят, създаден от Римската, а след това продължен главно от Византийската империя<sup>439</sup>.

Това рефлектира и в юдейското и раннохристиянското изкуство, в които макар че се използват много общи библейски персонажи и сцени, различията са ясно определени<sup>440</sup>. Най-характерният белег е, че в юдейското изкуство изображенията приемат описателно-повествователна форма, докато при раннохристиянското сцените са обобщени и съкратени в символично-алегорична форма<sup>441</sup>. По този начин в юдейското изкуство фигуративните сцени са своеобразно напомняне на събития, свързани с

---

<sup>436</sup> Kühnel, B. (2000), p. 31-43.

<sup>437</sup> Popova, V. (2016), p. 159-160.

<sup>438</sup> Crawford, C. D. (2013), p. 18-19.

<sup>439</sup> Nachlili, R. (1998), p. 437.

<sup>440</sup> *Op. cit.*, p. 437-438.

<sup>441</sup> Grabar, A. (1968), p. 94-95.

традиционни библейски случки и използването на символизма е по-маловажно, защото тези сцени представят вярата в божественото спасение на целия избран от Бога народ. В същото време в християнството значението се асоциира с индивидуалното спасение и вечен живот след смъртта на праведниците, вследствие на което символизмът се засилва и придобива първостепенно значение<sup>442</sup>. Всички тези различия показват, че при иконографията на библейските сцени при двете изкуства има сходни белези във формален аспект, произлизащи на първо място от Словото Божие в Стария и Новия Завет, а след това от трансформиран юдейски или късноантичен фигуративен прототип, поради което като семантика те се различават съществено. Но тези различия се констатираат главно, чрез конкретният богослужебен процес.

Потвърден от многобройните примери е извода, че до края на IV век, езическото, юдейското и християнското култово изкуство си взаимодействат и използват едни и същи мотиви и сцени. С други думи, различните религии, не се обозначават категорично от конкретната иконография, като дори един култов обект може да е променил своята християнска, юдейска или политеистична идентичност в зависимост от различните му потребители във времето, запазвайки и предходните декоративни мотиви<sup>443</sup>. В този смисъл развитието на християнското изкуство не е линейно отразено в паралела юдейско към християнско, а има и обратно въздействие, когато християнството влияе на юдейската иконография, подчертано в разгледаните по-горе старозаветни сцени<sup>444</sup>.

Основните различия в използваните иконографски модели се установяват при управлението на Теодосий I Велики и след това, когато християнството взема първостепенно значение, като единствена официална религия. Това ще бъде проследено при типологизацията на сцените в следващата глава.

---

<sup>442</sup> *Op. cit.*, p. 25-26.

<sup>443</sup> Elsner, J. (2003), p. 118-119.

<sup>444</sup> Пример може да се даде с Дура Европос, където е видно, че независимо от забраната да се представят антропоморфни изображения, те присъстват в изобилие, и този паметник не е изключение Вж. Elsner, J. (2003), p. 119.

### 3.1.2. Новият Завет.

Сцените с Евхаристиен характер имат своя словесен еквивалент в текстовете от евангелията, посланията на апостолите Павел и Петър, както и в други новозаветни текстове. Те служат за фактическа обосновка на: думите/проповедите на Иисус; чудесата, които извършва; различни сцени от земния му живот; появата му след Възкресението и др.

Разказите, свързани със Св. Евхаристия, са различни по своя характер, но между тях съществува съгласуваност по основните принципи. В Първото Послание до коринтяни на апостол Павел има пасажи, които удостоверяват важността на Евхаристийния акт<sup>445</sup>. Чрез силата на апела на Св. Павел се потвърждава истинността на чудото на Евхаристията, което извън всякакво съмнение произхожда от Христос. Други подобни свидетелства се намират в евангелията и в Деянията на Св. апостоли. Въпреки че има малки разлики в отделните разкази, то по същество предадените събития съвпадат, особено в думите, изречени от Иисус по време на Тайната вечеря<sup>446</sup>. Трябва да отбележим, че разказът на апостол Павел е най-стар хронологически и има спорове за влиянието, което той оказва върху евангелските текстове, но според нас важността не е в тези теологични спорове. Безспорно е, че Евхаристийният обред е предаден от самия Спасител по време на Тайната вечеря и се основава на неговата поръка: „Това правете за Мой спомен”<sup>447</sup>. Следователно вярата в чудото на Евхаристията, както и цялото богословие, са свързани и зависят от разказите за Господната вечеря, оставени ни от Св. апостол Павел и евангелистите<sup>448</sup>.

На базата на изложеното до сега се вижда, че обредната практика на раннохристиянската литургия се основава на сцената *Тайната вечеря*<sup>449</sup>. Виното и хлябът присъстват във всяко едно описание, а думите на Иисус ги определят като основен елемент, същинта на литургийния обред.

По същият начин този сюжет се претворява чрез художествени похвати върху фрески, мозайки, релефи, литургични предмети и др. Всяка една от тези сцени съдържа сходни фигурални изображения, като освен

---

<sup>445</sup> *Послание на Св. апостол Павел до коринтяни*, гл. 11:17-34.

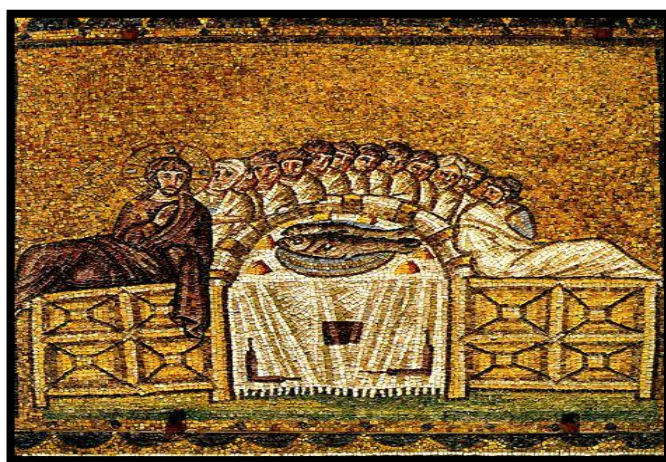
<sup>446</sup> *Йоан* 13:13-20.

<sup>447</sup> *Лука* 22:19; *I Кор.* 11:24.

<sup>448</sup> Cabie, R. (1983), p. 53.

<sup>449</sup> *Матей* 26:26-29.

хлебчетата и съдовете с вино присъства маса, покрита с бяла везбена покривка, подноси с риба и др. символни изображения с Евхаристиен характер (фиг. 12). Цялостният прочит на комбинацията на всички елементи в сюжета определя както основните формули на Св. Евхаристия, така и разнообразни нюанси в семантичния прочит в зависимост от включените допълнителни изображения в иконографската програма, което ще проследим при типологизацията на сцените.



Фиг. 12. Равена, базилика „Сант Аполинаре Нуово”, мозайка, Тайната вечеря (снимка: G. Vovini)

От същото събитие, описано в Евангелието от Йоан, възлиза и дискурсът *Хлябът на Живота*. Той се свързва с Евхаристията като чудо, което Спасителят е извършил по време на Тайната вечеря<sup>450</sup>. Освен произлизащата от този дискурс сцена *Разчупването на хляба (Fractio panis)*, в Новия завет присъстват и други случки от живота на Спасителя, свързани с чудесата, извършени от него по време на земния му живот, както и такива след неговото Възкресение. В тях отново има символни проекции на Св. Причастие. Такива сцени са: *Сватбата в Кана Галилейска*, когато Христос превръща водата във вино<sup>451</sup>, *Чудото с двете риби и петте хляба*, когато нахранва 5 000 души с две риби и пет хляба<sup>452</sup>, *Явяването на Иисус Христос при Тивериадското езеро*<sup>453</sup> и др.

<sup>450</sup> Йоан 6:22-59.

<sup>451</sup> Йоан 2:1-11.

<sup>452</sup> Марко 6:41.

<sup>453</sup> Йоан 21:1-6.

### 3.1.3. Най-ранното християнско изкуство от II – III век.

Въпреки че християнска общност съществува от първата половина, а в Рим от втората половина на I век, няма примери за християнско изкуство от тези първи години. То се появява за първи път в гробници в Египет, Израел, Мала Азия, както и в римските катакомби, като е свързано с християнските погребения, които са установени едва от края на II, а според други автори от началото на III век<sup>454</sup>. Трябва да се отбележи, че катакомбите са използвани, освен за погребални обреди, също и за укритие на християните по време на гоненията срещу тях, предприети от римските императори<sup>455</sup>.



Фиг. 13. Рим, катакомбите на Св. Себастиан, римски саркофаг, погребално пиршество (снимка: Archivio PCAS)

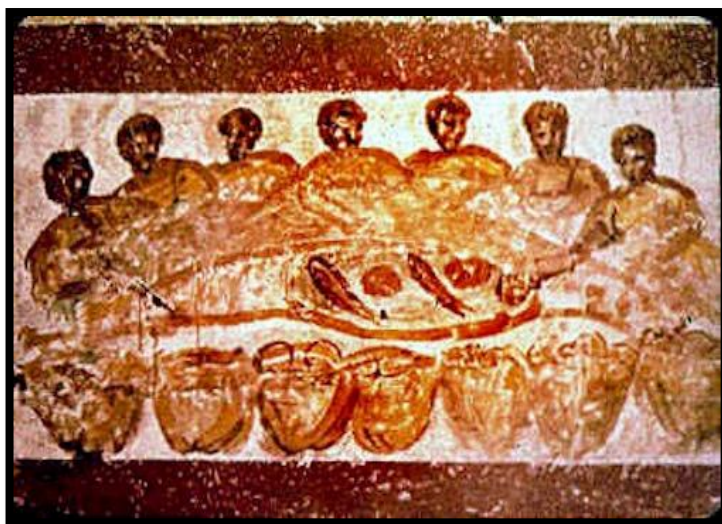


Фиг. 14. Рим, катакомбите на Св. Себастиан, Музей на скулптурата, саркофаг, Апостолите около Хризма (снимка: Archivio PCAS)

<sup>454</sup> Bisconti, F. (2018), p. 53-55.

<sup>455</sup> *Op. cit.*, p. 55.

Трудно е да се реконструират ранните християнски обреди, тъй като литературните източници са твърде оскъдни, но в тях се споменава винаги за трапези<sup>456</sup>. Те явно произлизат от гръко-римските погребални практики, което се подкрепя от факта, че в края на IV век папа Амвросий осъжда „езическите“ погребални обреди и ги забранява<sup>457</sup>. Значението на трапезата в погребалните обреди през Античността се подчертава от честите изобразявания на „небесни трапези“ върху сепулкралните паметници (фиг. 13). Тези сцени се прехвърлят и в раннохристиянското изкуство като формална структура, но интерпретацията им е свързана с Евхаристията и характерните *вечери на любовта* (агапии), свързани с християнските обичаи. В този контекст те могат да бъдат открити в катакомбите и върху саркофази от същия период (фиг. 14), като се предполага, че по време на погребалния обред се е извършвала и Евхаристия<sup>458</sup>.



Фиг. 15. Рим, катакомбите на Присцила, фреска,  
Разчупване на хляба (снимка: F. Bisconti)

Едни от най-ранните паметници на раннохристиянското изкуство са съхранени в римските катакомби на Присцила, Петър и Марцелин, Св. Калист, Св. Себастиан и др. Намерените графити и стенописи представят фигурални мотиви и сцени – риби, хлебчета, графита Ихтиос, Хризма,

<sup>456</sup> Giuliani, R. (2015), p. 83.

<sup>457</sup> *Op. cit.*, p. 89.

<sup>458</sup> *Op. cit.*, p. 90-91.

стибадий с агапии, Христос с апостолите и др.<sup>459</sup>. Същите сцени са изобразени и върху релефи на християнски саркофази<sup>460</sup>. Например, Евхаристиен характер притежава фигуралната композиция от катакомбите на Присцила (фиг. 15), като в сюжета присъстват множество кошници за хляб, както и поднос с риба и хляб, поставени върху маса<sup>461</sup>. Примерите са много, като в периода II – III век раннохристиянската символика навлиза трайно в иконографските програми, които по-късно служат за основа на развитието на християнската образна система.

#### 3.1.4. Константиновата епоха.

През Константиновата епоха се създават първите официални иконографски програми, свързани с християнската вяра<sup>462</sup>. Бидейки първи след официалното признаване на християнството през 313 г. и подсилени от легендарната личност на Константин Велики, те се превръщат в свещени прототипи, които навлизат трайно в християнската образна система и оказват влияние върху развитието ѝ в следващите епохи. Релефи, фрески и мозайки от този период са съхранени в Йерусалим, Ромулиана, Найсус, Тесалоника, Рим, Неапол, Филипи, Сердика и др., като най-добре са запазени изображенията в няколко баптистерия, църкви и раннохристиянски гробници и параклиси<sup>463</sup> (фиг. 16). Въпреки това многобройните фрагменти показват, че не само в култовите и погребалните сгради и съоръжения е използван подобен репертоар, но така също в обществените сгради (бани, претории, резиденции на императора и др.) и частните жилища от раннохристиянския период<sup>464</sup>.

Характерно за новите, християнски в своята същност, иконографски програми е употребата на формалните антични принципи на изграждане, изразеният през Константиновата епоха веризъм на фигурите, както и употребата на езически заемки в композициите<sup>465</sup>. Това се отразява в сцени като: *Чудото в Кана*, *Ходене по водата*, *Христос и самарянката*, *Предаването на Закона (Traditio Legis)*, *Изворът на Живота*, *Лозницата* и

---

<sup>459</sup> Bisconti, F. (2011), p. 60.

<sup>460</sup> *Op. cit.*, p. 60-61.

<sup>461</sup> De Vecchi, P., Cerchiari, E. (1999), p. 113-114.

<sup>462</sup> Andaloro, M. (2006), p. 72-78.

<sup>463</sup> Popova, V. (2016a), p. 171-172.

<sup>464</sup> *Op. cit.*, p.175.

<sup>465</sup> Попова, В. (2008), с. 456-458.

др., които се използват през целия разглеждан период, както и по-късно<sup>466</sup>. Например иконографията на сцената *Извор на Живота* окончателно се приема след 313 г., като се появяват и други иконографии, които включват отделни елементи, възприети от античния репертоар (фиг. 17). През този период, тази сцена има полисемантичен характер, като освен с псалм 42 (представящ Бог като Божи извор, който чрез чистата, течаща вода дава на вяващите нов живот и спасение на душите<sup>467</sup>), тя е свързана и с чистата православна вяра, инициацията, ритуалното омовение, Кръщението, Смъртта, Възкресението, Спасението и пр.<sup>468</sup>.



Фиг. 16. Неапол, баптистерий „Сан Джовани ин Фонте”, мозайка, Хризма с Извора на Живота (снимка: G. Abatino)



Фиг. 17. Дуросторум, гробница, фреска, Изворът на Живота (снимка: РИМ-Силистра )

<sup>466</sup> Заиграйкина, С. (2013), с. 264.

<sup>467</sup> В старозаветните и новозаветните текстове този акт е споменат многократно Вж. *Исход* 17:6; *Исая* 2:2; *Йеремия* 2:13; *Езекил* 47:1; *Захария* 14:8; *Йоан* 4:10-14; *Матей* 5:6; *Откровение* 7:14, 22:17.

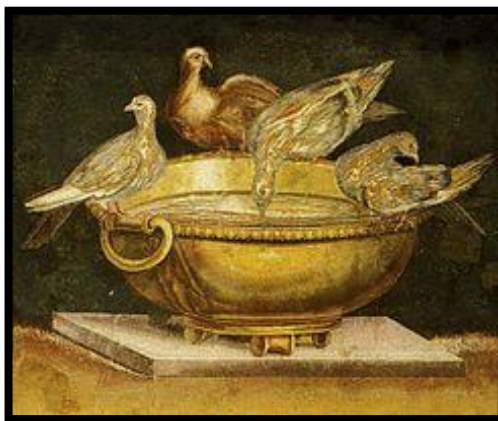
<sup>468</sup> Ророва, V. (2016), р. 155.



Синкретичността на фигуралните сцени е една от класицизиращите характеристики на изкуството при управлението на Константин Велики. Тази особена двойственост, в която се преплитат езически мотиви и художествени похвати с новото християнско разбиране за света, подчертава плавния преход, извършен в социалния, художествения и духовния живот на обществото. Езическите елементи в сюжетите се редуцират в края на IV и особено през V век, когато сцените придобиват стилистически и композиционни характеристики, изцяло пригодени към християнската богословска мисъл<sup>469</sup>.

### 3.1.5. Влияние на езическото изкуство.

Влиянието на езическото изкуство е видимо както в архитектурата, така и в пластичните и декоративните изкуства. Заимстването на езическите архитектурни предшественици се наблюдава главно в култовата архитектура и дворците, за което говорихме в първата глава. Освен това преки аналогии могат да се видят при басейните и фонтаните с чучури, и зооморфни и растителни навършия (пиний, орел, лъв и пр.)<sup>470</sup>.



Фиг. 18. Тиволи, вилата на Адриан, мозайка, II век,  
Пиещите гълъби на Сосий (снимка: Musei Capitolini)

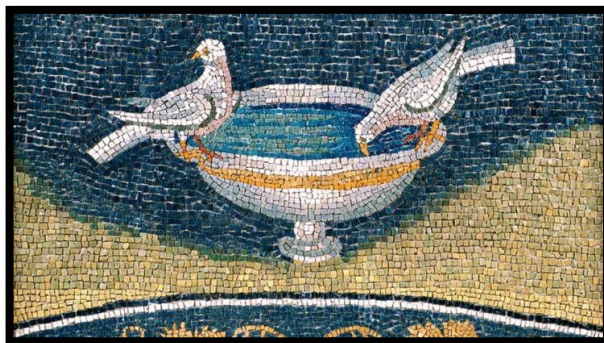
Използването на готови езически формули в погребалното изкуство се открива в много сцени, като хералдично представени пауни, гълъби пред съдове и фонтани и др.<sup>471</sup> Например може да се проследи влиянието на

<sup>469</sup> *Op. cit.*, p. 169.

<sup>470</sup> Lanciani, R. (1982), p. 20-22.

<sup>471</sup> *Op. cit.*, p. 67-71.

*Пиещите гълъби на Сосий* (фиг. 18), което от жанрова сцена в езичеството става култова сепулкрална (гробнична) в езичеството и впоследствие в ранното християнство (фиг. 19).



Фиг. 19. Равена, мавзолей на Гала Плацидия, лунет, мозайка, V век, Пиещи гълъби (снимка: L. Pedicini)

Влиянието на езическото изкуство изключително силно се проектира върху сцената *Извор на Живота*. Тя е с ясно изразен конвергентен характер и поради тази причина има своите образни проекции в митологията, религията и изкуството на Античния свят<sup>472</sup>. Много близки паралели могат да се открият през Римския период, когато се появяват и първите подобни иконографии в култови и граждански постройки (около III век) – синагоги, катакомби, гробници, резиденции и частни домове<sup>473</sup> (фиг. 20).



Фиг. 20. Помпей, къщата на златната гривна, фреска, II век, птици около фонтан (снимка: R. Ling)

<sup>472</sup> Popova, V. (2016a), p. 156.

<sup>473</sup> *Op. cit.*, p. 156-157.

Този мотив се открива в образа на извор, фонтан, античен съд и др., пълен с чиста течаща вода<sup>474</sup>. При тези изображения символното значение е свързано с плодородието и изобилието, с проекцията на Бог/Боговете в самия Извор, спасението, безсмъртието и вечният живот, свещеното пространство и други<sup>475</sup>. В сърцевината на този мотив стои идеята за чиста течаща вода, която дава живот на природата, както и на човечеството, поради тази причина, водата в сцената идва от естествен източник – река, поток, извор и др., или от изкуствен – фонтан, писцина, съд и др.

Античните съдове, които се използват за представяне на фонтана, имат широко приложение през Античността както в ежедневието, така и в култовите практики, като в символен аспект възплъщават или някое римско божество, или се намират под негова протекция<sup>476</sup>. Семантичният им прочит е свързан с представата за плодородие, изобилие, щастлив живот на земята и вечен в Елисейските полета<sup>477</sup>. Например лутериите с вода са разполагани на входовете на езическите храмове, служейки при ритуала за пречистване<sup>478</sup>. По съответен начин съдовете са представяни и в мозайки, стенописи, релефи и др. украси от Класическата Гръцка, Елинистичната и Римската епоха<sup>479</sup>. Например кратер със синя вода може да се види в късноантични гробници от Египет, Палестина, Мала Азия и Балканите<sup>480</sup>. Фланкирането на съда с различни животни също е антична традиция, която се е използвала при декорацията на фонтани<sup>481</sup>, а изборът на определени видове, освен символичен, има и географски, и традиционен характер - т.е. не само какви животни се срещат в различните географски райони, но и какви са традициите в култовото изкуство на съответния регион.

Влиянието на езическото изкуство е видимо и в други мотиви и сцени, които се използват по-късно в християнското изкуство. Например изображенията на лоза и грозд присъстват често в античния свят, представени върху релефи, съдове и различни произведения на изкуството и

---

<sup>474</sup> *Op. cit.*, p. 155.

<sup>475</sup> Velmans, T. (1968), p. 119-134.

<sup>476</sup> Popova, V. (2016), p. 157.

<sup>477</sup> *Op. cit.*, p. 154-155.

<sup>478</sup> *Op. cit.*, p. 166.

<sup>479</sup> Popova, V. (2016), p. 160-161.

<sup>480</sup> *Op. cit.*, p. 166; За примери Вж. Firatly, N. (1974), p. 917-032; Hembrey, J. (2008); Kourkoutidou – Nicolaidou, A. (1997), p. 128-142.

<sup>481</sup> Mihajlovski, R., Rospendowski, J. (2011), p. 405-420.

бита<sup>482</sup>. Участват в украсата на имперските дворци и аристократичните домове в Римската империя, като в двореца на Флавиите в Рим<sup>483</sup>, двореца на Галерий в Тесалоника<sup>484</sup> и др. В Тракия освен това символиката на лозницата и грозда има корени още от предримската, но и в римската епоха, дълбоко свързана с тракийската култура и култа на бог Дионис в неговия общ античен, но и балканско-малазийски специфичен култ на Дионис Бримиос, в качеството на негов растителен-природен аналог<sup>485</sup>.

Според мнението на някои учени произходът на определени иконографски програми, като: *Земята и Океана с творенията, създадени от Господ, Небето и Раят/Райската градина; Месеците и сезоните; Бестиарии; Добрият пастир* и др., също е проследим в изкуството на Късната Античност. За сцената Добрият пастир това е безспорно, тъй като неговият образ е повлиян от античното изкуство -- в мозайки, стенописи и саркофази често присъства изображението на пастир, обичайно придружен от агне и куче<sup>486</sup>. Този сюжет носи идилически внушения със значение на подкрепа, защита и добруване в сегашния и отвъдния свят<sup>487</sup>. Предполага се, че в някои сцени пастирът първоначално и по традиция е проекция на бог Хермес<sup>488</sup>. Но малко по-късно това е вече добре познатата фигура на Орфей, който е често срещан образ в езическото изкуство като един от малцината, останал жив след посещението в отвъдния свят<sup>489</sup>.

Ловните сцени също са привнесени в християнската образна система и имат своя първообраз в античното изкуство (фиг. 21). В украси от гръцката, елинистичната и римската епоха често са представяни различни животни, които ловуват или преследват други животни<sup>490</sup>. Тези митологични иконографии символизират цикличните промени на сезоните<sup>491</sup>. В този смисъл те се трансформират в цикличната концепция за Времето в християнството.

---

<sup>482</sup> Maguire, H. (1987), p. 41-43.

<sup>483</sup> Darwall-Smith, R.H. (1996), p. 143-151, 231.

<sup>484</sup> *ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΙΙΙ* (1998), σ. 215-219, № 25, Taf. 70a-b, 73f., 79a-b; 245f., № 2.24.

<sup>485</sup> Gicheva, R. (2002)I, p. 927-940.

<sup>486</sup> Awes-Freeman, J. (2015), p. 176-177.

<sup>487</sup> Sachia, C. (2006), p. 113-179.

<sup>488</sup> Awes-Freeman, J. (2015), p. 173.

<sup>489</sup> Jesnick, I. J. (1997), p. 97, 113-118, 143.

<sup>490</sup> Caraher, W.R. (2003), p. 166.

<sup>491</sup> *Op. cit.*, p. 167.



Фиг. 21. Лод, Израел, мозайка, III век,  
бестиария (снимка: А. Schalit)

Някои изследователи считат, че прехвърлянето на елементи от иконографията на мозаичната украса в аристократичните домове към раннохристиянската образна система вплита познати образи, свързани с елита, в иконографската програма с Евхаристиен характер<sup>492</sup>. По този начин аристократичните ценности се вграждат в самата същност на християнската литургия, а пайдеята помага за подсилването на авторитета и представителството на църквата и нейния клир, превръщайки я в участник в един своеобразен аристократичен дискурс. Това не бива да се разглежда в буквален аспект, тъй като изграждането на християнската космология преминава през различни фази, следващи социалната диференциация на обществото, при които иконографията от късноантичното изкуство постепенно се пренася в християнското, ставайки изразител на новия обществен ред.

При създаването на подовата мозаична украса се наблюдава заимстване и на маниера на „втъкаването“, характерен за късноантичните тъкани, забележим в трактовката, в цвета и в самото композиционно решение<sup>493</sup> (фиг. 35А). Този паралел е видим не само в геометрично-орнаменталните мозайки, но и при използването на фигурални мотиви. Например единични изображения се поставят в геометрични модули, които се подреждат така, че да могат да се четат от всички посоки. Не винаги

---

<sup>492</sup> *Op. cit*, p. 168-170.

<sup>493</sup> Stauffer, A. (1995), p. 10-14, No. 54.

размерите на фигурите са малки, но задължително образът е единичен и поместен в отделен модул. Пример за връзката между композициите на късноантичния килим и подовата мозайчна украса е видима в килима от Антинополис (фиг. 22). Неговата композиция е аналогична на декоративната схема на подови мозайки от християнски култови сгради от Средиземноморието<sup>494</sup>. Трябва да отбележим, че използваната техника за изрязване на контура се използва от векове в Египет<sup>495</sup>, което посочва пътя на влиянието, а именно от късноантичните тъкани към подовите мозайки.



Фиг. 22. Антинополис, Египет, килим-фрагмент,  
IV –V век (снимка: R. Fund)

Изведените примери подкрепят извода, че процесът на пренос на влияния и заимстване от езическото изкуство към раннохристиянското е характерен за повечето фигурални мотиви и сцени, както и за самите композиционни решения. Трябва да се подчертае, че всички тези влияния и заимствания не са формално и точно копиране на античните образци (подобни примери са много редки), а са обогатени с духа и богословската мисъл на ранното християнство.

---

<sup>494</sup> *Op. cit* , p. 24.

<sup>495</sup> Walter, B.D. (2014), p. 56.

При композиционното изграждане на фигуралните сцени се използват няколко механизма: механично съединяване на различни по произход части (*disiecta membra*); към едно и също тяло се добавят различни атрибути; или се правят варианти. Този процес се използва в изкуството на гръцката класика, засилва се през елинизма и върхът му е през римската епоха<sup>496</sup>. Създава се нов тип изкуство – представително, в някои аспекти, дори театрално, притежаващо много функции: парадни, статусни, пайдея (антична култура, предавана нататък), пародиране с познания и богатство, местни особености и етническа идентификация, продължени през вековете. През ранното официално християнство/ранна Византия този процес продължава, но вече в мозайките и стенописите, тъй като скулптурата изчезва<sup>497</sup>. В този период механичните съчетания са по-малко, по-силно се осъществява синтезът между заимстваните източници и самостоятелното развитие, защото има духовност, заместваща материалността. По този начин фигуралните сцени и мотиви придобиват различни символни стойности и внушения, свързани с раннохристиянската литургична практика. Това потвърждава извода, че преходът от езическия към раннохристиянския период е извършен плавно и художествените теми и репертоар синкретично са трансформирани и вплетени в раннохристиянската символика. Това ще си проличи и в типологията, която следва.

### 3.2. Типология на изображенията с Евхаристиен характер.

В нашето изследване различаваме два вида изображения: отделни единични и цели сцени с усложнен характер, съдържащи няколко изображения, свързани помежду си с общ смисъл или действие. Това е и първата основна характеристика, по която типологизираме сцените с Евхаристиен характер.

Отделните изображения не са никога само декоративни – те преди всичко са квинтесенцията на отделни раннохристиянски символи, литургични ритуали и вярвания<sup>498</sup>. Поради тази причина специално се изобразяват едно по едно в отделни модули, за да се подчертаят и открият

---

<sup>496</sup> Moustaka, A. (2008), p.41-50.

<sup>497</sup> Popova, V. (2016a), p. 177-178.

<sup>498</sup> Popova, V. (2018), p. 147-148.

различните семантични аспекти. Но в същото време, представени в една голяма композиция, те могат да влизат във връзка помежду им по изключително динамичен и гъвкав начин, в зависимост от мястото в общата композиция, връзката с останалите изображения и Светите тайнства, чието образописание са<sup>499</sup>. Така сумирани, съпоставени, повторени и разнообразени, те представляват и един катехизис на раннохристиянските символи, създаден под опеката на клира и теолозите, и отразяващи религиозните вярвания на енорияшите.

Усложнените мотиви и композиции отразяват в повечето случаи едно последващо развитие на първоначално единичните мотиви. Исклучението касае включването на вече заимствани по-сложни формули, състоящи се от повече от едно изображение, и срещани, например в езическото изкуство (пауните, фланкиращи съд; гълъби, пиещи вода и пр.). В сцените от втория тип се извършва мултиплициране на компонентите, обозначаване на определено действие или въздействие на един или няколко фигурални участници помежду им или върху нефигуралните предмети или мотиви. В сцените от усложнен тип най-пълно се разкриват текстовите източници от Стария и Новия Завет, Св. тайнства и специално Евхаристията, както и представата за Рая и мястото му в раннохристиянския Космос.

## 1. ИЗВОРЪТ НА ЖИВОТА.

*Изворът на Живота* притежава комплексен символичен характер, което го превръща в най-използваната основополагаща сцена, свързана със Светите тайнства – Евхаристия и Кръщение, а както ще видим по-нататък, и с Миропомазването. Преди да проследим иконографската му програма, трябва да подчертаем, че Иисус в ранното християнство е същинският *Извор на Живота* (фиг. 23). Той присъства символно в сцената, посредством условните образи, използвани в нея, и около него се изграждат различни семантични асоциативни вериги, като Иисус – Извор – Спасение - Вечен живот – Рай и др.

Иконографската програма на *Извора на Живота*, във всичките ѝ модификации и аспекти, е образна проекция на псалм 42 от Стария завет<sup>500</sup>.

---

<sup>499</sup> *Op. cit.*, p. 144-146.

<sup>500</sup> Popova, V. (2016), p. 156; Michaelides, D. (1989), p. 192-202.



Това е един от основните текстове от Библията, около които се изгражда литургийната образна система: „*Както кошутата копнее за водните потоци, така душата ми копнее за тебе, о, Боже!*”<sup>501</sup>. Този текст се чете преди всяко влизане и литургично действие на свещеника в канцела, в това число и преди началото на Евхаристията<sup>502</sup>.



Фиг. 23. Замора, Испания, капител, VI-VII век,  
Иисус като Извор на Живота (снимка: В. Алварез)

*Изворът на Живота* е основен тип в подовите раннохристиянски мозайки, който с течение на времето все повече се усложнява. Но въпреки това простият тип се използва паралелно с усложнения или като самостоятелно запълване на модул, което се среща по няколко пъти в мозайката, чрез редуване с други, също опростени мотиви.

В семантичен план Изворът е символ: на Бог; на Вечния Живот; на Рая; на вярата и силата, с които Господ дарява чадата си на земята и на небето; на християнството, с трите му основни Св. Тайнства (Кръщението, Евхаристията и Миропомазването) и др.<sup>503</sup>

#### **А. Единични изображения.**

Отделните изображения като част от Евхаристията представляват символ-знак за ритуала, за мистичната поява на Христос и за Вечния Живот и блаженство в Рая<sup>504</sup>. В тази група влизат както единични изображения, така и кратки готови формули от два или три елемента, които с лаконичността си веднага обрисуват семантиката на знака-символ.

---

<sup>501</sup> Псалтир 42:1.

<sup>502</sup> Ророва, V. (2018), p. 147-148.

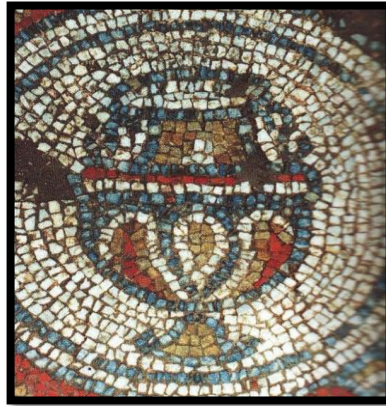
<sup>503</sup> Ророва, V. (2016), p. 156, 181-182.

<sup>504</sup> Ророва, V. (2018), p. 147-148.

**Тип 1. Единичен съд с вода.**

**Вариант А. Единичен съд с вода (Извор на Живота), обозначена с бял цвят.**

Примери: базиликата на архиепископ Петър във Фтиотийска Тива (фиг. 148А); базиликата на Битус в Пауталия (фиг. 256А); Южната базилика в Юстиниана Прима (фиг. 265А).



Фиг. 24. Пауталия, базилика № 7, централен кораб, мозайка – фрагмент, съд с вода, обозначена с бял цвят (снимка: В. Попова)

**Вариант Б. Единичен съд с вода, обозначена със син цвят и вълни.**

Примери: базиликата в м. Палеохора в Мароня (фиг. 40А); раннохристиянска базилика в Дион (фиг. 122А); сграда с неустановена функция в Тесалоника (фиг. 62А); раннохристиянска базилика в Лихнидос (фиг. 229А).



Фиг. 25. Дион, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка – фрагмент, съд със синя вода и вълни (снимка: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

**Тип 2. Усложнен подтип с розетки и/или фонтан с бликаща по различен начин вода: отстрани и надолу; нагоре и встрани; нагоре и в полукръг.**

Иконографската формула е леко е усложнена, като са поставени 4 или 2 розетки, симетрично около съда. Символ на щастие и благоденствие, с произход от езически времена<sup>505</sup>. В образната система на християнството навлиза като проекция на Вечния живот и безсмъртието на праведниците<sup>506</sup>.

Примери: базиликата на Битус в Пауталия (фиг. 262А); сграда с неустановена функция в Атина (фиг. 170А).



Фиг. 26. Пауталия, базилика № 7, презвитерий, мозайка – фрагмент, фонтан с две розетки (снимка: К. Шестаков)

### **Б. Усложнени мотиви и цели сцени.**

Усложнените мотиви и композиции представят развитието на единичните мотиви чрез мултиплициране на компонентите, обозначаване на определено действие или въздействие на един или няколко фигурални участници върху нефигуралните предмети или мотиви. Те разкриват много по-пълно новозаветните и старозаветните текстове и псалми, Св. Евхаристия, както и всичките теологични, литургични и богословски послания, свързани не само със Св. Причастие, а и със Св. Кръщение и Миропомазването. Трябва да се подчертае, че тези сцени или заемат много по-голямо пространство в композицията, или са единствените, или доминиращите в нея. В сравнение с най-пълните и най-богати иконографски

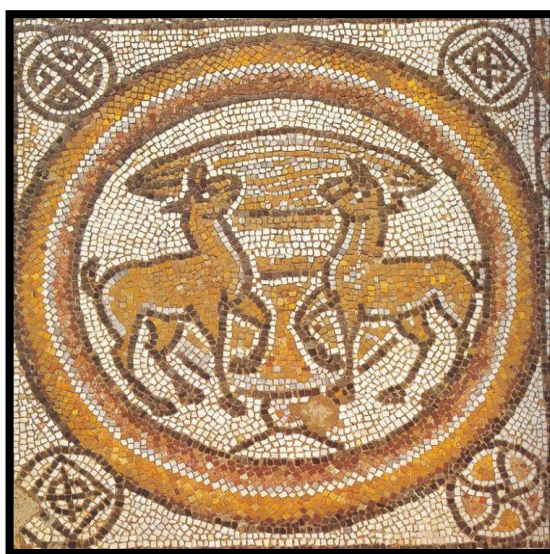
---

<sup>505</sup> Melchizedek, D. (1999), p. 57-58

<sup>506</sup> *Op. cit.*, p. 79. 101-102.

програми, представяни главно върху стените и куполите на базиликите<sup>507</sup>, следващите изброени типове и варианти изглеждат като адаптирани. Но сред подовите мозайки те са едни от най-представителните, разкриващи определено символично действие и взаимодействие. Освен това в композициите от усложнен тип могат да се открият нови, вече смесени или синкретизирани иконографски типове, които маркират определени етапи от развитието на литургията след Константиновата и Теодосиевата епоха.

**Тип 1. Класически иконографски тип - съд, фланкиран от елен и кошута или от два елена.**



Фиг. 27. Стоби, Епископска базилика, мозайка,  
Извор, фланкиран от две кошути (снимка: Б. Алексова)

Чрез псалм 42 се прави алюзията с християнина, уподобен на кошута/елен, пиещ от Извора на Живота в Рая. Иконографският мотив на два елена/две животни, фланкиращи съд, е сакрална формула за почит, наследена от фланкиращи боговете животни в езическото изкуство<sup>508</sup>. Обикновено, освен елен, е представена и кошута, което е семантично свързано с: Адам и Ева; първородният грях; опрощението, което двамата са

---

<sup>507</sup> Bisconti, F. (2018), p. 42-46, 55-56, 88-93; Bisconti, F. (2011), p. 58-60; Deliyannis, D. (2010), p. 54-59 et al.

<sup>508</sup> Popova, V. (2016), p. 154-155.

получили чрез жертвата Христова; Вечният Живот и блаженство в Рая, получени като следствие на праведния им живот приживе и пр.<sup>509</sup>

Централното изображение е съдът, представен като кантарос, кратер, лутерий, чаша/потир или дълбок съд от типа на котел. Водата е обозначена чрез еднотонен син цвят или син, разнообразен с отънъци и „вълни“. Често е добавен и пиний-фонтан в центъра. При изобразяването на фонтана водните струи падат от двете страни на съда в идеален полукръг, до самия край на устието. Съдът е фланкиран от две страни с две кошути, елен и кошута или от два елена в профил (Стоби, фиг. 27). По-рядко се изобразява и малко еленче, което бозае от кошутата (Лихнидос, фиг. 219А). Животните са показани в профил, само краката са в перспектива. Понякога липсват други мотиви, но по-често наоколо има разхвърляни цветя, символ на Райската градина (Тесалоника, фиг. 60А; Верия, фиг. 97А; Анхисмос, фиг. 209А). В голяма степен паметникът от Салона (фиг. 274А), но с добавените кипариси и латинския текст, цитиращ псалм 42/43, е също един класически пример<sup>510</sup>. Мозаичен надпис със същия текст е предаден и в базиликата от Сторгозия (фиг. 57А), но там фигуралната сцена липсва, само се маркира текстово, преди свещеникът да влезе в канцела и да започне съответното литургично действие<sup>511</sup>. Именно тази задължителна последователност на четенето на псалма и влизането вътре за литургията обяснява защо *Изворът на Живота* е сред най-често използваните сцени<sup>512</sup>.

### **Подтип 1. Съд, от който прораства лозница.**

Постепенно в класическата иконография навлизат други раннохристиянски символи, усложнявайки композицията<sup>513</sup>. Един от първите, още през IV век, е лозницата, която прораства от съда и представлява подтип на главната иконографска схема. Тя може да е представена като отделни клонки с гроздове, листа и ластари/мустачки, разделящи се на две от центъра на съда, наляво и надясно. Формата на съда,

---

<sup>509</sup> Op. cit., p. 155.

<sup>510</sup> „*Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum / ita desiderat anima mea ad Te Deus*“ Вж. Jensen, R. M. (2011), p. 186.

<sup>511</sup> Мозаичният надпис е цитат на псалм 42 и показва следния текст: „*[Intr] oibo ad altarem Dei [Ad Deum] qu [i lae] t [ifica] t [iuventutem meam]*”, като В. Бешевлиев, а по-късно и В. Герасимова-Томова, го свързват с цитат на псалм 42:4 (43:4) и допълват липсващите букви. Вж. Veševliev, V. (1964), s. 34, Taf. 19, Abb. 47; Герасимова-Томова, В. (1989), с. 90-93.

<sup>512</sup> Popova, V. (2018), p. 148-149.

<sup>513</sup> Popova, V. (2016), p. 157-159.

позите на елените, особено на главата и на единия крак, също стават все по-разнообразни. Съдовете, които са представени, са основно кантарос, кратер и потир/чаша, които имат различна основа (конусовидно столче, правоъгълен постамент и др.). Променят се позициите на животните, които често са динамични – главата е наведена надолу, извита назад или изпъната нагоре; единият крак, преден или заден, е сгънат, предаващ движение и пр. Изгубва се профилният характер на образите, като понякога главите на животните са представени в  $\frac{3}{4}$ .

Примери: раннохристиянската базилика в Аретуса (фиг. 105А); Епископската резиденция в Китрос (фиг. 120А); базиликата на Софроний в Никити (фиг. 123А).



Фиг. 28. Никити, базиликата на Софроний, централен кораб, мозайка, Извор на Живота с лозница (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

**Подтип 2. Съд, фланкиран от елен и кошута/два елена, с добавени и птици.**

При този вариант растителността или е показана чрез разхвърляни клонки и ниски прорасли, запълващи свободните места, или въобще липсва. Появява се високият „двуетажен“ съд, от който водата се излива каскадно<sup>514</sup>. Преобладават водоплаващите птици, като долната двойка гъски (патици) отпива от водата, падаща в основата на съда, докато елените под втората

---

<sup>514</sup> Limão, F. (2011), p. 578-579.

двойка птици се докосват с муцуните до най-горното ѝ ниво (Никополис, фиг. 75А; Акрини, фиг. 115А).



Фиг. 29. Акрини, триконхална църква, нартекс, мозайка, Извор на Живота (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

### **Подтип 3. Съд, фланкиран от птици.**

#### **Вариант А. Съд, фланкиран от два пауна.**

При този вариант се използва паунът, най-вече като стар символ на безсмъртие, в случая на Вечен Живот<sup>515</sup>. Наблюдават се няколко разновидности. Птиците фланкират фонтана или в профилно положение, или само едната е с тяло в  $\frac{3}{4}$ , докато опашката е във фас (Юстиниана Прима, фиг. 269А; Лихнидос, фиг. 228А). В друг случай, композицията е кръгова, като размерът на съда съответства на височината и големите размери на птиците, които го фланкират. От своя страна птиците следват кръговата композиция, така че главите с шиите им са предадени в профил, телата – в  $\frac{3}{4}$ , краката – в перспектива, а опашките – в полукръг. Съдът е с формата на кантарос, чиято основа е конусовидно столче, повтарящо конструкцията на реален фонтан (Лихнидос, фиг. 222А). В последния подвариант пауните са стъпили на отрязани клони, а от кантароса прораства не лозница, а две разклонения на бръшлянова клонка (Студенчиште, фиг. 230А).

---

<sup>515</sup> Popova, V. (2016), p. 175.



Фиг. 30. Лихнидос, четириконхална църква, северен деамбулаторий, мозайка, Извор, фланкиран от пауни (снимка: личен архив)

### **Вариант Б. Хоризонтално разположена композиция.**

Пример за подобна схема е *Изворът на Живота* от базиликата в Улпиана<sup>516</sup>. Запазена е само дясната част на композицията със съда и две последователно разположени птици, обърнати в противоположни посоки, като може обосновано да предположим, че лявата липсваща сега част е била аналогична (Улпиана, фиг. 271А).



Фиг. 31. Улпиана, Епископска базилика, централен кораб, мозайка-фрагмент, Извор на Живота (снимка: Х. Четинкая)

### **Вариант В. Композиция в кръг с център фонтан.**

Необичайна композиция, чийто център е огромен кратер-фонтан, с разположени радиално към него птици (два пауна, кацнали на съда и отпиващи от водата; и две по-малки птички под тях), цветя и клонки (Филипопол, фиг. 19А). Липсата на елени насочва вероятно към едно ранно проявление на култа на Богородица като Живоносен Източник след средата на V век в Константинопол<sup>517</sup>.

<sup>516</sup> Вж. Улпиана в каталога.

<sup>517</sup> Popova, V. (2016), p. 174.





Фиг. 32. Филипопол, Епископска базилика, южен неф,  
мозайка – фрагмент, Извор на Живота (снимка: Е. Кесякова)

**Вариант Г. *Изворът на Живота* и птиците в силно адаптиран и опростен вид.**

Фонтанът, напомнящ малка раковина, вероятно показва само падащите води, а гълъбите са почти изправени, подпирайки се на опашките си (Бутринт, фиг. 208А). В друг случай фонтанът в средата е придобил очертанията на голям плод, поставен върху почти плосък басейн, и фланкиран от две профилно предадени птици със завързани развяващи се панделки (Филипи, фиг. 74А). Изображенията на птици с панделки са взаимствани от езическото изкуство, като в ранното християнство те се превръщат в символ на духовната принадлежност, преданост в служба на Христа, силата на вярата, приелият Св. Причастие и др.<sup>518</sup>

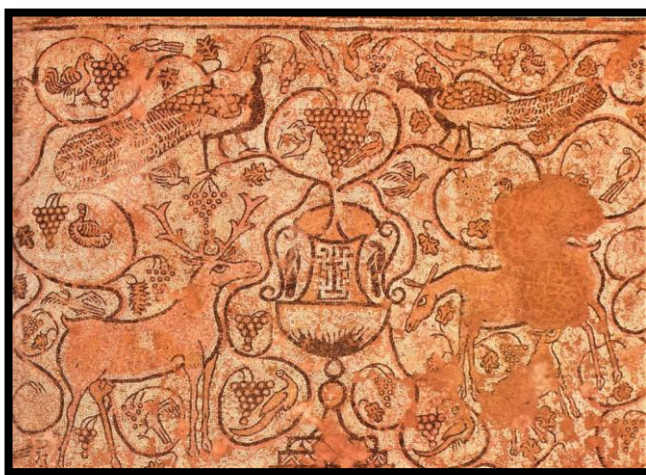


Фиг. 33. Бутротум, базилика в м. Врина, мозайка – фрагмент  
Извор на Живота – адаптиран вариант (снимка: Р. Fairweather)

<sup>518</sup> Maguire, H. (1987), p. 67-68.

**Подтип 4. Усложнена композиция - зедно с елените и фонтана присъстват и птици, кълввщи грозде или листата на лозницата, понякога и разхвърляни цветв.**

Показани са както симетрични двойки елени и птици, така и асиметрични. В някои случаи птиците са много малки, а в други - едри (Августа Траяна, фиг. 24А; Едеса, фиг. 119А). При други примери лозницата обхваща цялото поле, а сред кълввщите грозде птици виждаме пауни, водоплаващи птици, гълъби и др., някои от които летящи. Всички основни фигури (кантаросът на високо столче с допълнителна подставка, с декорация на шията от меандър и кръст (?); всяко завъртане на клона около чепката грозде; еленът, кошутата и пауните), са уеднакви като размер (Хераклея Линкестис, фиг. 90А). Несъмнено тази сложно синтезирана иконография на Рая е свързана с псалм 42/43<sup>519</sup>. Подобна сцена е представена и в Агия Параскеви (фиг. 110), също многообразна и с различни пози на елените и птиците. Главата на единия елен е наведена надолу и извита напред, така че главата е почти в анфас, изображените птици – паун, фазан, водоплаващи птици, гълъби и др., -- са с различна големина и несиметрично разположение. В композицията напълно липсва симетрията, но въпреки това е изключително съразмерна и добре балансирана по един класицизиращ начин.



Фиг. 34. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, северен анекс, мозайка (снимка: Е. Димитрова)

<sup>519</sup> Dimitrova, E. (1995), с. 48-52.

За разлика от нея композицията в Солина (фиг. 125А) е неустойчива, люлееща се, с нееднакво падащи водни струи от инсталирания неустойчиво висок фонтан на почти също толкова висока колона, със силни несъответствия между десния и левия елен и двете половини с растителността. Поради изброеното тази сцена е и композиционно, и като рисунък и трактовка антикласическа<sup>520</sup>.

#### Подтип 5. Пиещи птици и елени.

**Вариант А. Вариант под влиянието на *гълъбите на Сосий от Пергам*<sup>521</sup>.**



Фиг. 35. Сердика, мартирий, апсида, ранна мозайка, Рая (снимка: Б. Филов)

Птиците са кацнали върху лутерий или чаша/потир на високо столче, киликс или голям обемист съд от типа на котел. В съда е представена вода посредством син или сивосин цвят и „вълни“. От съда прорастват ластари (Фароса, фиг. 87) или неголеми клонки, или над него е представена чепка грозде (Филипи, фиг. 68А). При последния пример пауните кълват от грозда, кацнали върху съда, в сложно извита кръгова композиция. В мартирия на Сердика са изобразени гълъби около палмова клонка, знак на победата на Христос и мъчениците над смъртта<sup>522</sup> (Сердика, фиг. 246А). Най-близко до прототипа са именно гълъбите от този паметник, с разнообразното си състояние на действие, отразено в позите на птиците. Подобно е

<sup>520</sup> Вж. Солина в каталога.

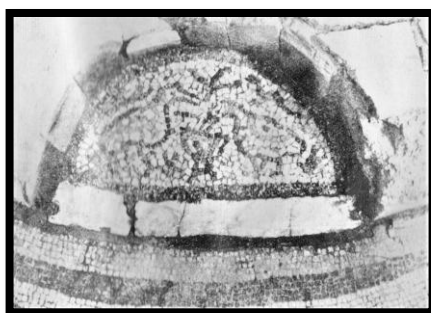
<sup>521</sup> Lanciani, R. (1982), p. 68-69.

<sup>522</sup> Попова, В. (2009), с. 318-319.

състоянието и на пауните в Хераклея (фиг. 4А), също в различна поза на доближаване до водата, разнообразявайки с малки детайли в положението на главата, тялото и прибирането на опашката към съда, като се постига едно класическо равновесие, но в отсъствието на огледална симетрия. Доста по-груба е трактовката на сцената от Амфиполис (фиг. 77А), с огромния и тежък съд и наведеният над него отчасти във фас, отчасти в перспектива паун и двете асиметрично показани птици от двете му страни, едната с непропорционално дълга шия - всичките на фона на малки растителни разхвърлени мотиви<sup>523</sup>.

#### **Вариант Б. Птици, стоящи около съда и пиещи на височината на басейна.**

Тази схема е много близка до езическите прототипи<sup>524</sup>, а новото е във формата на фонтана и трактовката на водата (Хераклея, фиг. 4А). Водата е представена като обща хоризонтална маса, от която пият пауните и която пада по същия обобщен начин от двете страни на фонтана. В друг паметник водоплаващите птици с размерите си и тежките пропорции запълват цялото пано и засенчват съда (Агия Параскеви, фиг. 114А). Много близка до прототипа е сцената в Амфиса (фиг. 186А), при която, въпреки лошия рисунък и не особено удобната полукръгла форма на изобразителното поле, проличава натурализмът на прототипа, от който са заимствали иконографията: разтворената като пинцета човка на птицата и змията, която пълзи зад и над гърба ѝ<sup>525</sup>.



Фиг. 36. Амфиса, баптистерий, мозайка – фрагмент,  
птици около фонтан (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

<sup>523</sup> Вж. Амфиполис в каталога.

<sup>524</sup> Lanciani, R. (1982), p. 20-22.

<sup>525</sup> Вж. Амфиса в каталога.

### **Вариант В. Вариант с две двойки птици.**

Представени са две двойки водоплаващи птици: долната стои на земята, а горната виси във въздуха и отпива вода от съда, въпреки че позицията показва, че стъпва на твърда повърхност. Разбира се, това не е неволна грешка, а търсен прием, като втори регистър с изображения, от който двойката от долния регистър все още се доближава до съда, за да пие, докато тази от горния всеки момент ще започне действието (Ермиони, фиг. 158А).



Фиг. 37. Ермиони, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка, две двойки птици около фонтан (снимка: М. Спиро)

### **Тип 2. Елени пият от чучури с падаща вертикално вода, представяща четирите реки на Рая.**

Този тип е създаден под влияние на реално съществуващите фонтани в атрия на базиликите и градските фонтани през IV-VII век<sup>526</sup>. Всеки чучур е бил инсталиран именно на вертикална плоскост и оформен с мраморен или бронзов крайник във вид на животинска глава (риба, делфин, птица и др.), какъвто е случаят в Партикополис и Хераклея<sup>527</sup>. При сцената от Билис елените са стъпили с предните си крака на подобие на омфалос и с вдигната предна част на туловището пият от падащата и лъкатушеща вода, която долу се съединява в две струи (фиг. 242А, 243А). В Лихнидос композициите са две: в единия случай елените са в хоризонтално движение в момента, когато достигат до крайния от тяхна страна поток, и жадно започват да поемат

<sup>526</sup> Popova, V. (2016), p. 177.

<sup>527</sup> Petrova, S. (2012), p. 112; Yeşil-Erdek, Ö. (2014), p. 63.

живителната течност, като реките не се съединяват, а продължават надолу (фиг. 224А); в другия случай те се съединяват в едно, падайки във фонтан, от който отново се изливат като обща маса, разделени на две отляво и отдясно (фиг. 225А).



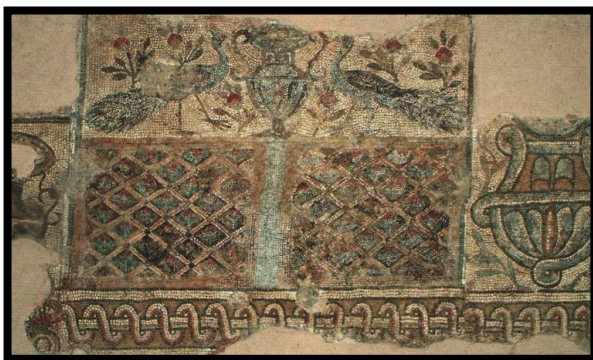
Фиг. 38. Лихнидос, четириконхална църква, северозападен анекс, мозайка, елени пият от реките в Рая (снимка: М. Тутковски)

### Тип 3. Пълната картина на Рая.

Допълнителните елементи показват пейзаж с дървета и решетката, която отделя това висше селение на християнския Космос от по-долните сфери на поднебесието. Класическият пример е в Хераклея Линкестис (фиг. 91А, 92А), където са дадени плодни дървета с птици, Дървото на Живота, Дървото на Познанието, а в центъра на гората на Рая - Изворът на Живота. Неговата сакралност и висше значение се подчертава и от венчелистника (пъпката), поставена отдолу<sup>528</sup>. Вместо големи дървета, при Манастирския комплекс (Епископската резиденция) на Хераклея Линкестис са изобразени клонки, поместени в най-различни и дори нелогични положения и посоки в празните места между фигурите (фиг. 94А). Репертоарът е забележително богат, започвайки от решетката с транзените, инсталирани към малки стълбчета с „ябълка” върху тях. На тях са кацнали две птици, представящи тяхното царство, и една риба над транзените, пляскаща с опашка. Двойка риби скачат под пиния на фонтана, подсказвайки за реално съществуващи в Късната Античност крайници на фонтана от една страна. Но от друга двойката делфини също така символизира благоденствието на дома и

<sup>528</sup> Вж. Хераклея Линкестис в каталога.

техните обитатели още от стари времена, а в конкретния случай на епископа и неговите посетители. Големите сръндаци в горния регистър са повторени от малките фини кошути или малките сърнета, които пият от подножието на *Извора на Живота*. При сцената от Одесос се срещаме също с решетката, но и с по-познатите формули на три съда (Св. Троица?), както и с пауните, фланкиращи кантарос на фона на разцъфнали цветя<sup>529</sup> (фиг. 44А). При друг вариант на Рая съдът е лимитиран от двата си края с два кипариса (Салона, фиг. 274А; Сердика, фиг. 246А). При последния паметник големи ластари са представени успоредно на кипарисите, а вместо цветята, разхвърлени в Салона като знак за Райската градина, са изобразени кошници с растения. При трети вариант две групи с дърветата на Рая ограничават краищата на композицията, а в средата е поместен баптистерий, върху който е сложен Андреевски кръст и в центъра му – бликащ фонтан (Амфиполис, 78А). Неговото значение е свързано с многоаспектната семантика на реалния баптистерий, за който ще стане дума в следващите редове.



Фиг. 39. Одесос, Епископска базилика, централен кораб,  
 мозайка – реконструкция, Извор на Живота и Рая (по Ал. Минчев)

**Тип 4. Съчетание на реален басейн или басейн с фонтан с мозаичния *Извор на Живота*.**

Трябва да подчертаем, че piscinата в баптистериите, около която се помещава мозаичната украса, всъщност се възприема в ранното християнство като същинският *Извор на Живота* в реална архитектурна форма. Това се подкрепя и от формата на басейна. Първоначално той е с кръгла форма,

<sup>529</sup> Вж. Одесос в каталога.

символ на съвършенството и Вечния Живот, а по-късно е изграждан и като октогон или кръст, което пряко го свързва със Спасителя<sup>530</sup>. Върху него, в централната му част, се издига и фонтанът, който често е на няколко нива и може да завършва с пиний или с глава на животно или птица: орел, лъв и др.<sup>531</sup> По този начин художествената украса около piscinата се обединява със самия архитектурен ансамбъл, превръщайки се в една пространствена сцена. Това взаимодействие се подчертава и от ритуалите, извършвани в баптистерия.

**Вариант А. Баптистерии с piscina за водата, украсени около нея с мозайки със сцената *Извор на Живота*.**

Иконографският тип на тези сцени не е различен в основната си част от анализираниите до сега. Новото е в съчетанието на реалния басейн за вода с изображението на съд с вода, съответно съпоставянето на тайнството на Кръщението и последващите го Възлагане и Миропомазване със символиката на мозайчните сцени.

Св. Кръщение и неговите предварителни, по време на тайнството и последващи ритуали са свързани с представата за смъртта на Христос, пролятата му кръв, обличането му в погребален саван, полагането в Гроба и Възкръсването, както и с последващото от това опрощаване на греховете на човечеството и получаването на Вечен живот в Рая<sup>532</sup>. Освен това с извършването на самото тайнство всеки кандидат за кръщение също преминава през своята смърт на езичник и греховен човек. Отричайки се от Сатаната, приемайки символите на вярата и влизайки три пъти във водата, неопитът се ражда като младенец в новата Христова вяра<sup>533</sup>.

Темата се отнася към главния тип и няколко подтипа на *Извора на Живота*, като в случаите с Вергина, Стоби, Лин и Бутротум два или повече варианта са предадени заедно или цялостните сцени са разкъсани на отделни елементи/участници. Например в Бутротум пред входа на баптистерия са поставени две сцени *Извор на Живота*, една над друга (фиг. 206А). Първата сцена е вариант на класическия иконографски тип, с две двойки птици, фланкиращи Извора – два пауна и две по-малки птици под тях, къльвящи

---

<sup>530</sup> Krautheimer, R. (1965), p. 56-61.

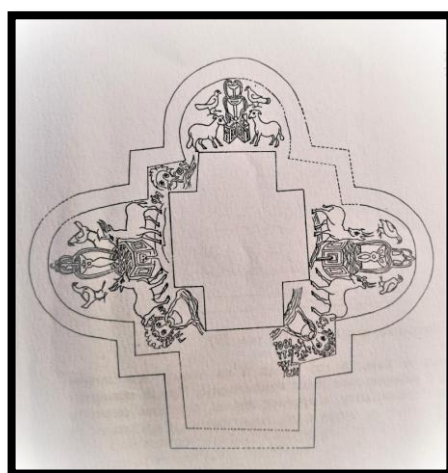
<sup>531</sup> *Op. cit.*, p. 62-63.

<sup>532</sup> Popova, V. (2018), p. 154.

<sup>533</sup> Станев, Ст. (2011), дисертация.



грозд. Непосредствено пред piscината е втората сцена - в средата е представен фонтан, с кръст над него и арковиден свод, който е фланкиран от два елена, на фона на два кипариса. Тук символиката е обогатена с картината на Райската градина и посредством кръста – с присъствието на самия Спасител<sup>534</sup>.



Фиг. 40. Лихнидос, четириконхална църква, баптистерий,  
 мозаична схема, Извора на Живота и Райските реки  
 (по Г. Цветкович-Томашевич)

Най-класическа от гледна точка на християнската митология е мозаичната декорация на piscината в Лихнидос (226А). От една страна цялостната схема на декорацията предава хоризонталното структуриране на християнския Космос, с неговите четири посоки на света и четирите персонификации на райските реки, заедно с четирите сцени на *Извора на Живота* (запазени са три). Неговата иконографска програма е класическа - присъстват по две двойки животни около Извора във всяка от тях<sup>535</sup>. От друга страна в схемата е отразена и вертикалната структура с Небето, Рая и Св. Троица в центъра му (омфалоса), проектирана върху кръстовидния басейн в средата<sup>536</sup>.

<sup>534</sup> Вж. Бутротум в каталога.

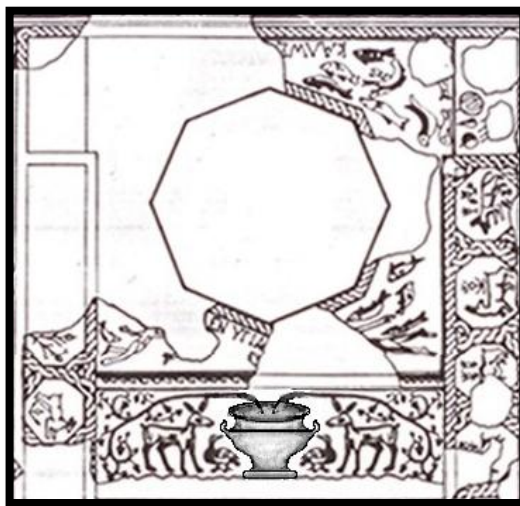
<sup>535</sup> Две диви кози около фонтан с октогонална основа, от който излизат водни струи, и две гъски над главите на животните; две агнета около фонтан с кръстообразна основа, от който излизат водни струи, и два фазана над главите на животните; две диви кози около фонтан с октогонална основа, от който излизат водни струи от тръбичка с форма на пиний, и две яребици над главите на животните. Вж. Лихнидос в каталога.

<sup>536</sup> Tutkovski, M. (2012), p. 109.

Алюзията за насищане от самия *Извор на Живота* е постигната в баптистерия на Малката базилика във Филипопол (фиг. 10А), специално при само едното запазено животно от първоначалните два елена, поместени от западната страна на piscината. Еленът е с наведена ниско долу глава, като че ли пие от водата, и се асоциира с влизания във водата кандидат за кръщение<sup>537</sup>. Но на излизане от източната страна на басейна неофитът вижда друга мозаична програма, но за съжаление от нея са останали само две птици, вероятно папагали (?), и част от копитно животно. Двете мозаични сцени от двете страни на баптистерия са носители на символиката на Рая и на получения нов, християнски в своята същност, Живот<sup>538</sup>.

Много близки в иконографско отношение са мозайките около piscините на кръщелните в Стоби (фиг. 143А), Лихнидос (фиг. 226А), Октиси<sup>539</sup>, Вергина (фиг. 102А), Лин (фиг. 235А), Бутротум (фиг. 206) и Малката базилика във Филипопол (фиг. 10А).

**Вариант Б. Басейн или басейн с фонтан в епископски резиденции, манастирски комплекси и частни домове.**



Фиг. 41. Августа Траяна, частен дом, таблинй, мозайка - реконструкция (по В. Попова – Ст. Гошев)

Общото във всички тези случаи е, че отделни символи или една голяма сцена с *Извора на Живота* са до или съвсем близко до реално

<sup>537</sup> Вж. Филипопол в каталога.

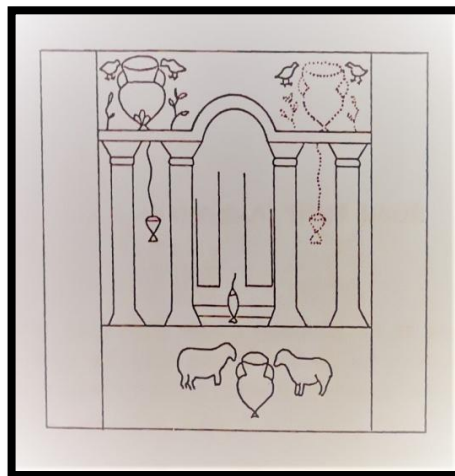
<sup>538</sup> Ророва, V. (2018), р. 154.

<sup>539</sup> Вж. Октиси в каталога.

изграден басейн или басейн с фонтан, със същата връзка между мозайката и басейна/фонтана, която проследихме при баптистериите и техните мозайки<sup>540</sup>. Примери: Стоби (фиг. 144А); Епископската резиденция във Филипопол (фиг. 23А); и частен дом в Августа Траяна (фиг. 41).

**Тип 5. Копиране на реални архитектурни форми с Евхаристийна тема в мозайка с *Извора на Живота*.**

В паметника от Октиси е представена фасадата на олтарната преграда с нейния вход, полукръгъл фронтон и две двойки колони от двете страни, между които се спуска по една кадилница (фиг. 231А). Връзката с Евхаристията е предадена чрез двата симетрично разположени кратера над архитрава, фланикирани от двойка клонки в основата на съда и двойката птици, в условната иконография „стоящи-лятящи” около дръжките. Още една двойка животни, а именно агънци фланкират трети голям съд, поставен точно пред входа в канцела и неговите стъпала, издигащи го над нивото на наоса. Върху първото стъпало гори единична свещ, едновременно и раннохристиянски символ, и обозначение на горящата свещ в ръката на неофита след Кръщението му, с която той влиза в наоса, за да получи за първи път Евхаристийните дарове и да се присъедини към групата на верните<sup>541</sup>.



Фиг. 42. Октиси, раннохристиянска базилика, нартекс,  
мозайчна схема, Извор на Живота и архитектурни елементи  
(по Г. Цветкович-Томашевич)

<sup>540</sup> Вж. Августа Траяна в каталога.

<sup>541</sup> Станев, Ст. (2011), с. 32.

Този тип мозайчна декорация, копираща архитектурните форми на канцела, не е характерен за Балканите. Той се среща най-често в базиликите на Мала Азия, Палестина и Йордания<sup>542</sup>. Поради тази причина е възможно мозайката в Октиси да е под влияние на тази блискоизточна утвърдена традиция и да посочва както определени литургични, така и художествени връзки и влияния.

**Тип 6. Изворът на Живота в съчетание с центрична геометрична мозайчна схема.**

Пример за този тип е мозайката от резиденцията под Пощата от Августа Траяна. В средата на правоъгълно пано е изобразен голям кръг с розета<sup>543</sup>, образувана чрез наслагване на листовидни елементи (фиг. 26А). Централният кръг е обграден от четири аналогични сцени, представящи *Извора на Живота* от класически иконографски тип, подтип 4: две птички стъпили върху кантарос, от който излизат растителни повлечи, с листа и гроздове, а водата извира от тръбичка, която завършва с форма на пиний<sup>544</sup>. Композицията е изключително балансирана, като в нея присъстват и символни проекции на четирите сезона, което свързва земната с небесната сфера, като пряка проекция на литургията и чаканото Спасение и Вечен Живот<sup>545</sup>.



Фиг. 43. Амфиполис, базилика Г, централен кораб, мозайка, розета с Извора на Живота (снимка: Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

<sup>542</sup> Вж. Октиси в каталога.

<sup>543</sup> Pillinger R., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 142.

<sup>544</sup> *Op. cit.*, s. 142, Abb. 255.

<sup>545</sup> Popova, V. (2018), p. 141.

В друг случай отново има представена голяма розета, съставена от илюзорно въртящи се и степенувани по размер триъгълници (Клапси, фиг. 182A). В самия център на розетата е поместена птица до устието на съд, показан само частично. Всички ъгли на правоъгълното пано, останали свободни, са покрити изцяло с мрежа от изображения (куче, преследващо хищно животно, птици, растителни мотиви и един кантарос, от който излизат лозови повлечи с листа и гроздове), без строга ориентация и подредба. Схемата е нетипична и показва ниско ниво на изпълнение, най-вече в рисунъка и пропорциите на всички изображения, но и в композиционно отношение, с демонстриран страх от празни, незапълнени с фигури повърхности (*horror vacui*)<sup>546</sup>. В същото време розетата е изпълнена на добро ниво от друг, по-изкусен майстор. По всяка вероятност посредственият майстор с вариантите на *Извора на Живота* е работил след мозаиста, наредил розетата, и е запълнил и нейния център след него. Примитивното ниво на изпълнение и струпането на толкова много изображения с малки размери в относително неголямо пространство е било фатално за художествената стойност на композицията. Фигуралната част е изгубила изцяло художественото си и символно въздействие. Подобна претрупаност в композиционно отношение, с малки размери на детайлите, които не се разчитат, демонстрира и мозайката в Ореокастро, макар че розетата в центъра е значително по-малка и трактовката – на по-високо художествено ниво (фиг. 106A). Примери за сходна иконографска програма, но на добро художествено ниво, можем да открием в паметниците в Антикира (фиг. 172A); Верия (фиг. 98A), Амфиполис (фиг. 79A) и Тесалоника (фиг. 66A).

**Тип 7. Заимстване на *Извора на Живота* за илюстрация на други псалми, с добавянето или синкретизирането на друга иконография.**

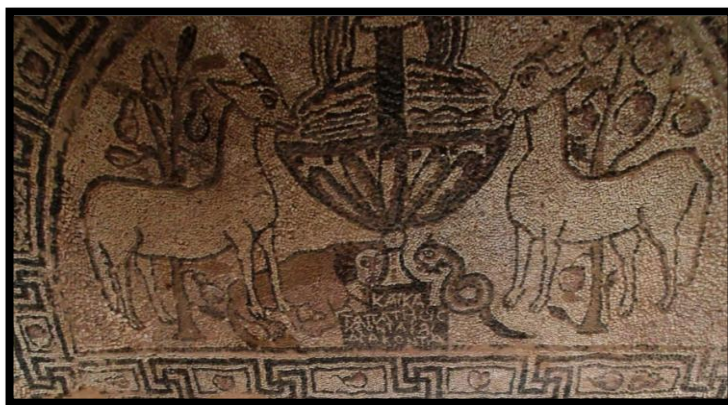
При всички разгледани мозаични композиции в каталога се потвърждава безусловната връзка между сцената *Извор на Живота*, във всичките ѝ типове и подвидове, и псалм 42/43. В два паметника това е установено и чрез мозаичен надпис с цитат от псалма. Такива са паметниците от базиликите в Сторгозия и Салона<sup>547</sup>.

---

<sup>546</sup> *The New Shorter Oxford English Dictionary* (1993), p. 360.

<sup>547</sup> Вж. Сторгозия и Салона в каталога.

От проучените мозаични композиции изпъква една, в която освен *Извора на Живота*, присъства и надпис с цитат от друг псалм от Библията (Лихнидос, фиг. 217А). Заимствана е класическата иконографска сцена на Рая: два агънци, пиещи от фонтан, завършващ с форма на пиний. Водните струи симетрично падат от двете страни на съда и изпълват вътрешното му пространство, а като фон са изобразени групи дървета/растения с плодове и цветя в края на композицията. В долната част, в основата на съда са представени лъв и змия. Между тях е поместен надпис на гръцки език<sup>548</sup>: *ΚΑΙΚΑ / ΤΑΠΑΤΗΣΙΣ / ΛΕΟΝΤΑΚΑΙ / ΔΡΑΚΟΝΤΑ* (*Καί καταπατήσις λέοντα καί δράκοντα*), като преводът е: „И лъв и дракон ще стъпчеш”<sup>549</sup>. Текстът е цитат от Стария Завет, псалм 90: „...и лъв и змей ще тъпчеш”<sup>550</sup>.



Фиг. 44. Лихнидос, Епископска базилика, диаконикон – апсида, мозайка, Извор на Живота (снимка: личен архив)

Важно е да се отбележи, че това е единственият открит досега подобен надпис от мозаичен паметник на Балканите. В Евхаристиен контекст сцената е една от най-наситените с раннохристиянска символика, тъй като съчетава *Изворът на Живота* като проекция на псалм 42 и образоописанието на псалм 90. Тази симбиоза подсилва Евхаристийното внушение и в същото време посочва мястото?, където се четат тези текстове.

<sup>548</sup> Tutkovski, M. (2014), p. 132.

<sup>549</sup> Изказвам благодарности на доц. д-р С. Риболов и д-р Вл. Маринов за помощта и корекциите при превода от старогръцки (бел. авт.).

<sup>550</sup> „Защото ти каза: Господ е мое упование; Всевишния си избрал за твое прибежище; зло няма да ти се случи, и язва няма да се приближи до твоето жилище; защото ще заповяда на Ангелите Си за тебе, да те опазват във всички твои пътища: ще те понесат на ръце, да се не спънеш о камък с ногата си; аспида и василиск ще настъпиш, лъв и змей ще тъпчеш.” Вж. Псалтир 90:9-13.

Това е единствената известна досега сцена от мозайки на Балканите, в която е показано как агнетата тъпчат лъва и змията. Всички останали представяния на този псалм са от стенни мозайки и фрески и изобразяват Христос, стъпващ върху лъва и змията<sup>551</sup>. Символиката на тази сцена може да бъде определена чрез думите на Св. Атанасий: „*Човеко Божий, не само няма да пострадаш, но ще видиш множество духове под краката си и без страх ще тъпчеш по техните глави*“<sup>552</sup>. По този начин сцената в апсидата е символ на триумфа на Христовата вяра, която визуализира вярващите като агънци, получили Божията благодат чрез *Извора на Живота*. Те се сдобиват и с Божествена защита, тъпчейки без страх по главите на демоните, представени посредством лъва и змията<sup>553</sup>.



Фиг. 45. Скампа, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка, Извор на Живота (снимка: Е. Омари)

Без аналог е мозаичната композиция в Скампа, която представя сложна иконографска програма, включваща и *Извора на Живота*<sup>554</sup> (фиг. 236А). В центъра е изобразен античен съд, от който излизат два лозови повлека, богато декорирани с листа и гроздове. Между листата има различни птици, които кълват от гроздовете, а над съда - водоплаваща птица и заек,

<sup>551</sup> Подобно изображение е открито на саркофаг от Герона (312 г.), където Христос стъпва върху лъв, обвит със змия. Сюжети илюстриращи псалм 90 има и от паметници в Равена, които датират от средата до края на V век Вж. Brenk, В. (2008), p. 43-44, Fig. 9-10.

<sup>552</sup> Атанасије Велики (2003), с. 229-233.

<sup>553</sup> Tutkovski, М. (2014), p. 134.

<sup>554</sup> Cerova, Y., Hobdari, E., Islami, A. (2011), s. 120-125.

който яде грозде. Две човешки фигури на мъж и жена фланкират потира. Мъжът в дясната си ръка държи грозд, в лявата кърпа, а жената бере грозде. Сцената е образна проекция на псалм 42, но и носи допълнителни послания, свързани с псалм 104, наречен *Възхвала на Създателя*: „*Ти си, Който поии планините от високите Си обиталища, така че от плода на Твоите дела се насища земята; правиш да никне трева за добитъка и зеленчуци, необходими на човека, за да изважда храна от земята, и вино, което весели сърцето на човека... където птиците си свиват гнезда и елхите са жилище на щъркела; високите планини са дом на дивите кози, канарите са прибежище на дивите зайци*”<sup>555</sup>. По този начин се обединяват Евхарстийните послания за Спасение и Вечен Живот с благодарността към Господ, създател на всички земни блага и радости.

**Тип 8. Неуточнени сцени с елементи от разгледаните до сега типове.**



Фиг. 46. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка, Извор на Живота (снимка: С. Хидри)

Някои от иконографските схеми не могат да бъдат отнесени със сигурност към разгледаните до сега типове *Извор на Живота*. Подобен е примерът с паметника от Арапя (фиг. 211А). В този случай съдът е показан на нивото на очите, без вътрешността, поради което не може да се определи присъствието на вода (или вино) в него. Всички останали елементи от

---

<sup>555</sup> Псалтир 104:13-18.



композицията представят класически иконографски тип 1, подтип 3. С известна уговорка тази сцена може да бъде отнесена към посочения иконографски тип *Извор на Живота*, макар че в нея има влияния на иконографията на Лозницата, чиято иконография е разгледана по-долу.

## 2. СЪДЪТ И ЧАШАТА С ВИНО, ЛОЗНИЦАТА И ЛОЗОВИТЕ ЛАСТАРИ.

В Евангелието от Лука апостолът цитира думите на Христос, които са основополагащи за Евхаристията, за нейния ритуал, реално използвани литургични предмети и елементи, и символите ѝ върху раннохристиянските мозайки не само на Балканите, но и в целия късноантичен свят: „*После взе хляб и като благодари на Бога, го разчупи, раздаде го на всички и каза: „Това е моето тяло, което се дава за вас. Правете това, за да ме помните.“ По същия начин след вечерята Исус взе чашата и каза: „Тази чаша е новият завет, запечатан с кръвта ми, която се пролива за вас*”<sup>556</sup>. Тези евангелски послания установяват виното и хляба като основните елементи, необходими за утвърждаването и извършването на Св. Причастие. Трябва да се отбележи, че водата и виното носят близки, понякога еднотипни, послания отправени към Св. Евхаристия и Св. Кръщение, като изграждат семантични вериги: Исус – вино – кръв – смърт – саможертва – Възкресение – Спасение и Исус – вода – пречистване – инициация – Кръщение – Нов живот<sup>557</sup>. По този начин водата и виното, като двойка семантична опозиция, са заедно в раннохристиянските обредни ритуали и съответно в образните им представяния<sup>558</sup>. Основание затова дават и новозаветните текстове, като например описанието на *Сватбата в Кана*, когато Исус превръща водата във вино<sup>559</sup>. В сцените с Евхаристиен характер за да се различи каква е течността в съда, виното и водата са показвани чрез различни цветове, което ще отбележим при типологизирането на отделните сцени. Връзката между виното и лозата се установява също от евангелските текстове: „*Аз съм лозата, вие пръчките; който пребъдва в Мене, и аз в него, той дава много плод; защото без Мене*

---

<sup>556</sup> Йоан 22:19-20.

<sup>557</sup> Ророва, V. (2016), p. 156.

<sup>558</sup> *Op. cit.*, p. 157-158.

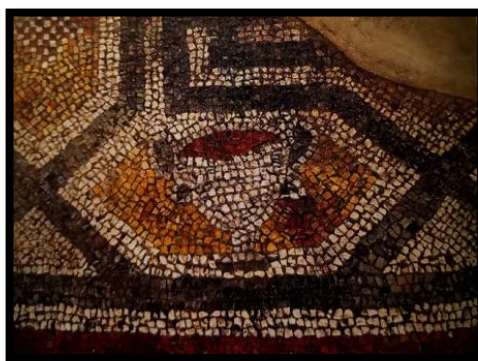
<sup>559</sup> Йоан 2:7-10.

не можете да вършите нищо”<sup>560</sup>. Затова виното за Причастие се символизира не само чрез съда и чашата, но и чрез *Лозницата* и нейните ластари (поотделно и заедно).

#### **А. Единични изображения.**

##### **Тип 1. Съдът или чашата/потир с вино.**

Съдът/потирът са показани поотделно, като виното е означено посредством червен или оттенък на този цвят. Представените съдове имат дълга история на използване в езическите и източните култови ритуали – шабаш при юдеите, Дионисиевите мистерии, погребалните угощения, изливането на вино в дупка на гроба, съдове за омовение преди влизането в храма и пр.<sup>561</sup> По този начин естествено са изобразявани многократно и в мозайки, стенописи, релефи и др. украси от Класическата Гръцка, Елинистичната и Римската епоха<sup>562</sup>. Подобни изображения могат да се видят в късноантични гробници от Египет, Палестина, Мала Азия и Балканите, като аналогично се наблюдават и в раннохристиянското изкуство<sup>563</sup>. Трябва да се подчертае, че в символичен план античните съдове са всъщност редуциран образ на *Извора на Живота* и като такъв са свързани основно с псалм 42, но и с псалм 75: „*Но Бог е съдията; Едного Той унижава, а другото издига. Защото в ръката на Господа (има) чаша, и виното се пени; Тя е пълна с подправено вино, от което и Той налива*”<sup>564</sup>.



Фиг. 47. Августа Траяна, частен дом, таблинний,  
мозайка – фрагмент, античен съд с вино (снимка: А. Михайлов)

<sup>560</sup> Йоан 15:5.

<sup>561</sup> Brandt, O. (2001), p. 117-144.

<sup>562</sup> Popova, V. (2016), p. 160-161.

<sup>563</sup> За примери Вж. Firatly, N. (1974), p. 917-032; Hembrey, J. (2008); Kourkoutidou-Nicolaidou, A. (1997), p. 128-142.

<sup>564</sup> Псалтир 75:7-8.

Общата тенденция за използването на различни видове съдове, като потир, скифос, кантарос, кратер, лутерий и др., изобразявани в мозаичните композиции, е свързана с копирането, трансформацията и комбинирането на по-ранни прототипи, използвани в римското и късноантичното култово изкуство<sup>565</sup>. Поради тази причина тези съдове много общо наподобяват реалните литургични предмети, въпреки че се превръщат категорично в символ-знак в раннохристиянската образна система.

В семантичен план, те се трансформират в универсален символ с дълъг живот в християнството: на жертвата на Христос, изкуплението на греховете на човечеството, Св. Причастие, прошката, получаването на Божията благодат и благословия и др.<sup>566</sup>

Примери: частен дом в Августа Траяна (фиг. 25А); Епископската резиденция във Филипопол (фиг. 23А); базилика № 1 в Никополис ад Нестум (фиг. 33А); базилика в м. Джанавара в Одесос (фиг. 52А); базиликата на епископ Йоан в Партикополис<sup>567</sup>; базиликата в Дион (фиг. 122А); Епископската базилика в Юстиниана Прима (фиг. 267А).

## **Тип 2. Съд с Лозница, лозов повлек или грозд.**

Символ на богатство, изобилие, благосъстояние на християнската общност; на виното за Св. Причастие, на Христос; на Вечния Живот в Рая и др.<sup>568</sup>

### **Подтип 1. Съд с лозов повлек и рога на изобилието.**

Този вариант е заимстван от езичеството и не се използва често поради асоциацията с езическите божества и персонификации на богове, които го държат в ръка<sup>569</sup>. Към него прибягват в по-големите центрове, където пайдеята продължава да е актуална поради старите художествени традиции. Пример за това е композицията от баптистерия в Амфиса (фиг. 185А). Писцината е разделена на две полукръгли зони, като на образуваното между тях поле има мозаична украса, която съдържа изображения на два кантароса, един срещу друг, с излизащи растителни повлеци, декорирани с

---

<sup>565</sup> Popova, V. (2016), p. 178.

<sup>566</sup> Jensen, R.M. (2011), p. 77-79.

<sup>567</sup> Pillinger R., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 361-362, Abb. 745-748.

<sup>568</sup> Popova, V. (2018), p. 148-149.

<sup>569</sup> Amoroso, N. (2018), p. 1-22.

листа<sup>570</sup>. Над всеки от съдовете е изобразена форма, подобна на рог на изобилието, от който всъщност излизат повлеците.



Фиг. 48. Амфиса, баптистерий, мозайка,  
съд с рог на изобилието (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

**Подтип 2. Съд с малка Лозница, с листа и грозде или само чепка грозде.**

Съдовете са същите, както при тези с вино. Понякога вместо лозови листа са изобразени хедера/или бръшлянов лист, или лозов повит/мустачки. Има и случаи с комбинирани листа (хедера и грозд). И при този подтип е заимствана готова формула от култа на Дионис и надгробни езически паметници (релефи и стенописи на гробници)<sup>571</sup>. В християнството навлиза като символ на: кръвта на Христос, Разпятието, жертвата на Спасителя в името на човечеството, виното за Св. Причастие и на Възкресението<sup>572</sup>.

Примери: Епископската базилика във Филипопол (фиг. 21А); базилика № 1 в Кабиле (фиг. 38А); Епископската резиденция в Партикополис (фиг. 133А); Епископската базилика в Стоби (фиг. 142А); базиликата на Дамократ в Деметриас (фиг. 151А); мартирият в Сердика (фиг. 247А); базиликата на Битус в Пауталия (фиг. 258А).

<sup>570</sup> ΣΥΝΤΑΓΜΑ II (1987), σ. 189-190.

<sup>571</sup> Ferguson, G. (1971), p. 73-74.

<sup>572</sup> *Op.cit.*, p. 77.

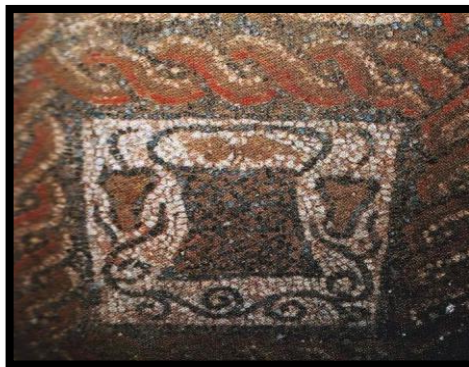


Фиг. 49. Филипопол, Епископска базилика, мозайка – фрагмент,  
съд с Лозница (снимка: Е. Кесякова)

**Подтип 3. Кошница с гроздове, кошница с листа хедера или друго растение.**

Често срещан мотив в езическото изкуство, символ на богатство, изобилие и живот<sup>573</sup>. В християнския символен език навлиза със значение на самата Св. Евхаристия, както и на Вечния Живот<sup>574</sup>.

Примери: мартирят в Сердика (фиг. 246А); базиликата на Битус в Паугалия (фиг. 258А).



Фиг. 50. Паугалия, базилика № 7, южен неф, мозайка – фрагмент,  
кошница с листа хедера (снимка: В. Попова)

**Подтип 4. Преходен тип към усложнени сцени.**

При този вариант изображението е с по-богата иконография, но все още е в ролята на символ-знак. Например при паметника в Клапси

---

<sup>573</sup> Bricault, L. (2013), p. 136.

<sup>574</sup> Попова, В. (2008), с. 352-353.

композицията е в полукръгла изобразителна площ, като в центъра ѝ е представен кантарос. От съда излизат лозови повлечи с листа и гроздове, а между листата са представени и две малки птички (фиг. 179А). При други случаи композициите са дълги и тесни с изтеглен вертикално дълъг повит. Това е относително ново решение след 313 г., което се използва най-вече при и след Теодосий I (базилика № 2 в Никополис ад Нестум, фиг. 37А; баптистерия в Амфиса, фиг. 185А). В резултат се получава много по-богато изображение, но то произхожда от разгледаните до сега примери на тип 2. В някои случаи са изобразени само мустачки, без листа и грозде, но тези паметници са по-редки (базиликата в Агия Параскеви, фиг. 114А; баптистерият в Амфиса, фиг. 185А).

#### **Б. Усложнени мотиви и сцени.**

При тези изображения често се наблюдава съвместното присъствие на *Лозницата* с листа, грозде и ластари. По този начин са изобразени в бордюрите в базиликата в м. Джанавара в Одесос (фиг. 50А, 53А) и в апсидата на мартирия в Сердика (фиг. 246А). При последният паметник са предадени само листа и дебели мустачки и стволоче<sup>575</sup>.

#### **Тип 1. Лозница „без начало и край“.**

Най-богатите сцени на *Лозница* се разполагат главно в апсидите т.нар. *композиции без начало и край*, изцяло изпълващи отредената повърхност. Обикновено в средата е разположен съдът, но при този тип *Лозница*, в гърлото цветът не е бял или син, а червен или червеникав (Спарта, фиг. 168А). Дори когато е бял, Лозницата е огромна, доминираща и единствено са представени малки птици, кълвящи гроздето, и по това и по липсата на елени и други бозайници се различава от *Извора на Живота*. Например в паметника от Никополис, в апсидата на параклиса, е представена следваща формата ѝ композиция, в която присъства кантарос на високо столче, като повитите на *Лозницата*, с листа, мустачки и чепки грозде, са предадени не толкова близко едно до друго (фиг. 197А). Много по-богато окичени са повитите при композицията в Лихнидос, в която е представен кантарос, чието гърло е украсено с лилиев цвят (фиг. 221А). Лозовите повлечи, излизащи от съда оформят кръгове по цялото поле на

---

<sup>575</sup> Попова, В. (2009), с. 318-319.

мозаичната композиция, а във всеки от тях е изобразена по една птица, която кълве от голям грозд<sup>576</sup>. На тази по-геометризирана композиция може да се противопостави тази от паметника в Аргос, с нейната натурална органичност, безброй детайли и „ходещи-висящи” малки птички, отразено и в цветово отношение, като един от най-впечатляващите примери (фиг. 155А). В противовес на това, апсидната мозайка на Сердикийския мартирей е демонстрация на тежък анти-органичен стил, като рисунък и нестабилна лява и дясна част на композицията (фиг. 247А).

В ранното християнство този мотив се превръща в универсален символ на виното за Св. Причастие и кръвта Христова<sup>577</sup>.



Фиг. 51. Лихнидос, четириконхална църква, западна конха, мозайка, Лозница „без начало и край” (снимка: М. Тутковски)

## **Тип 2. Композиция, разположена около център – архитектурен или декоративен.**

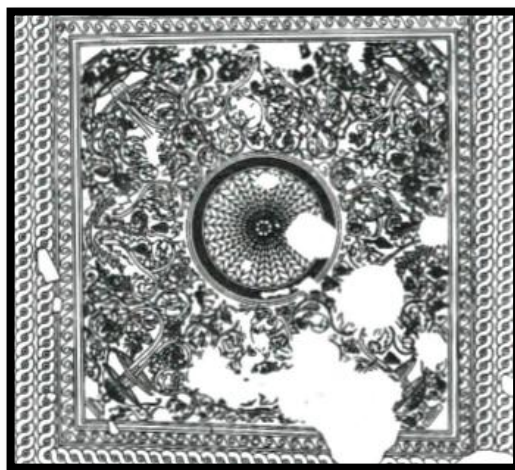
Пример за този вариант е паметникът в Лин, при който центърът се явява самата писцина на баптистерия (фиг. 235А). В четирите ъгъла е представена *Лозницата*, като алюзия за кръвта на Христос, символичното омиване с неговата кръв и Възкресението му<sup>578</sup>. При друг случай центърът е розета с оптически ефекти, а *Лозницата* заема ъглите на правоъгълното поле, прораствайки от съдове в самите ъгли (Амфиполис, фиг. 79А). Подобни примери има и в Тесалоники (фиг. 66А) и Ореокастро (фиг. 106 А), като последната композиция е изключително усложнена и *Лозниците* са в голямо пространствено преимущество, за сметка на малкия център –

<sup>576</sup> Tutkovski, M. (2012), p. 109, Fig. 6.

<sup>577</sup> Уваров, А.С. (2001), с. 164-165.

<sup>578</sup> *Op. cit.*, с. 211-212.

розета<sup>579</sup>. Централният кръг е обграден от четири кантароса, поставени в ъглите на квадратната рамка, от които излизат растителни повлечи с листа и гроздове, а в средата на стените са изобразени и четири растителни форми – венчелистник<sup>580</sup>, моделирани от акантова зеленина (фиг. 108А). Растителните мотиви изпълват цялото свободно пространство, а различни птици са изобразени между тях.



Фиг. 52. Ореокастро, крайградска вила, триклиний, мозаична схема, розета и Лозници (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

### Тип 3. Композиция с издължена правоъгълна форма.



Фиг. 53. Партикополис, Епископска базилика, нартекс, мозайка, Лозница (снимка: R. Pillinger)

<sup>579</sup> Вж. Ореокастро в каталога.

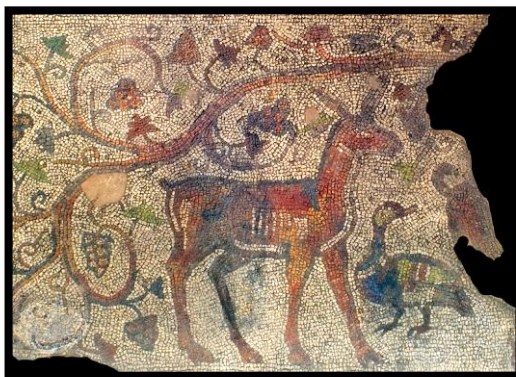
<sup>580</sup> Blömer, M. (2017), s. 85-99.



При този вариант композицията е по-висока отколкото широка, като *Лозницата* расте много по-подредено, без кръгчетата на повитите: нагоре в средата, по диагонал след това и накрая последните клони са хоризонтални, с увисващи надолу в края чепки и листа (Партикополис, фиг. 130А; Арапя, фиг. 211А). Тук под влияние на *Извора на Живота* се появяват големите, а не дребните птички, и елените<sup>581</sup>.

#### Тип 4. Хоризонтална композиция.

За сега като изключение е хоризонталната посока на *Лозницата* от паметника в Август Траяна, изобразена със завиващ се край във вид на отворен овал (фиг. 24А).



Фиг. 54. Август Траяна, частен дом, таблинй, мозайка – фрагмент, Лозница (снимка: А. Михайлов)

#### Тип 5. Центрична композиция.



Фиг. 55. Лаврион, раннохристиянска базилика, мозаична схема, кантароси с растителни повлечи (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

<sup>581</sup> Вж. Дирахон в каталога.

И при този тип имаме само един пример, от разгледаните в каталога, като композицията е поместена в презвитерия на базиликата в Лаврион (фиг. 171А). *Лозницата* е представена в кръг, като са изобразени два кантароса, огледално един срещу друг. От тях излиза по един растителен повлек, украсен с бръшлянови листа, които запълват цялото вътрешно поле.

**Тип 6. Лозница, излизаща от ъгъла на композицията.**

*Лозницата* може да е част от по-голяма сцена, при която има четири *Лозници* в ъглите на рамката, представени около централен мотив, като тези сцени са включени в иконографски тип 2, но могат да бъдат разгледани и като самостоятелен мотив. В повечето случаи *Лозницата* излиза от съд, разположен в ъгъла на композицията (Ореокастро, фиг. 107А). От него прорастват лозови повлечи, богато декорирани с листа и гроздове, като често между листата са изобразявани и малки птици.



Фиг. 56. Ореокастро, крайградска вила, триклиний, мозайка – фрагмент, съд с Лозница (снимка: П. Ασημακοπούλου–Ατζακά)

**Тип 7. Съд с цветя или разцъфнали клонки.**

Този вариант е по-рядък, тъй като отделни разцъфнали клонки, единични цветя и пъпки заемат свободните пространства или запълват схемите на цели композиции. От разгледаните мозаични композиции в каталога откриваме няколко сходни случая. В резиденцията под Пощата в Августа Траяна е представена сцена, в която е изобразен лутерий с цветя (фиг. 26А). При друга е изобразен съд, който е запълнен с четирилистници с вписан кръст в центъра им (Мароней, фиг. 39А). Най-богата и най-голяма е последната композиция от Евфразиевата базилика в Порентос (фиг. 277А).

Представен е кантарос с израстващи от него растителни повлечи, богато декорирани с листа и цветове на роза. Тази сцена за сега е без аналог, като нейната важност се подкрепя от мозаичния надпис, поставен над и под нея, както и от мястото ѝ в базиликата, а именно пред канцела.



Фиг. 57. Порентос, Евфразиева базилика, мозайка – реконструкция, кантарос с разцъфнали клонки (по М. Бузов)

### 3. ХЛЯБЪТ ЗА СВ. ПРИЧАСТИЕ И ИЗОБРАЖЕНИЯТА ВМЕСТО НЕГО.

Евхаристийният хляб и свързаният с него дускурс *Хлябът на Живота* са неизменна част, същина на тайнството на Св. Причастие. Както многократно споменавахме до сега, важността му се подчертава от много библейски текстове, а най-ранните сцени, в които присъства като изображение, се намират в християнските гробници, върху фрески, релефи на саркофази и др., примери за които има в римските катакомби на Присила, Петър и Марцелин, Св. Калист и др.<sup>582</sup> Например в сцените представящи *Тайната вечеря*, *Разчупването на хляба (Fractio Panis)*, *Чудото с рибите и петте хляба* и др., хлябът или кошниците с хляб се изобразяват задължително<sup>583</sup>. Трябва да се подчертае, че преди всичко присъствието на хляб/хлебчета, подчертава литургичната му функция, която произлиза от думите на Христос, записани в Евангелие от Йоан: „Истина, истина ви

<sup>582</sup> Bisconti, F. (2011), p. 57-60.

<sup>583</sup> Bisconti, F. (2018), p. 55-56; Deliyannis, D. (2010), p. 48-52, 66-69.

казвам: който вярва в Мене, има живот вечен. Аз съм хлябът на живота”<sup>584</sup>.

Преди да навлезе в християнската образна система, хлябът е бил винаги на особена почит при всички древни цивилизации и поради това е наситен с дълбок сакрален смисъл, преминаващ и обогатяващ се през различните епохи. Поради тази причина, той се е използвал в култовите практики от най-дълбока древност<sup>585</sup>. Основната символика на хляба е свързана с жертвата и приношението в името на Бог/Боговете, но придобива още по-богата символика в ранното християнство. Именно през разглеждания период, той се превръща в символ на самия Иисус и неговата саможертва за спасението на човечеството<sup>586</sup>.

Използването на готови изобразителни модели е характерно и за сцените, в които присъства хляб. Вече говорихме за това, поради което само още веднъж подчертаваме ролята на античните и основно на юдейските иконографски образци. Именно в юдейското изкуство изображения на хляб или съдове с хлебчета присъстват често в украсата на синагогите, като съдове с кошници с хляб се наблюдават и в подовата мозаична украса<sup>587</sup>. По естествен начин, старозаветните сюжети, свързани с юдейския синаксис, преминават в християнското изкуство, но трябва да се отбележи, че изображенията на хлебчета, които присъстват в представяните сцени, носят символика, преплитаща се с Евхаристийните послания от новозаветните сцени. По този начин хлябът се превръща в глобален символ, обединяващ Стария и Новия завет, със значение съзрано с живота във всичките му аспекти. Тъй като хлябът играе основна роля в Евхаристийното богослужение, където участва в чудодейния акт на претворяването му в тяло Господне, можем да приемем, че във всички композиции, в които има изображение на хляб, той се явява символ на Божието присъствие и като такъв, придобива свещен характер дори във формалния си образ, поради което поставянето му върху пода е неприемливо. Сцените с хляб украсяват главно стените и куполите, местата в близост до олтарната част, като най-свещените пространства в хоризонталната и вертикална проекция на

---

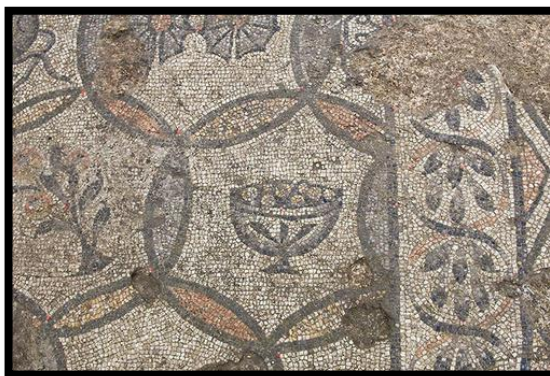
<sup>584</sup> Йоан 6:48-49.

<sup>585</sup> Schwartz, D.L. (2011), p. 138-139.

<sup>586</sup> *Op. cit.*, p. 140-142.

<sup>587</sup> Crawford, C. D. (2013), p. 9-10.

базиликата<sup>588</sup>. Подът, както вече споменахме, е пространство заемащо по-ниските сфери на християнския Космос, поради което редките изображения с хляб/хлебчета са поставяни около и в канцела, което определя свещенното му качество на място, в което се осъществява тайнството на Евхаристията. Подобни примери се срещат в мозаичната украса на базилики в Аквилея, Ерусалим и др.<sup>589</sup>, в които присъстват кошници или антични съдове с хляб (фиг. 58).



Фиг. 58. Аквилея, базилика, мозайка, съд с Евхаристиен хляб, (снимка: К. Albin)

За да се различи хлябът, използван за безкръвна жертва, трябва да се подчертае, че той има отличителни белези като форма, големина, цвят и печат, който се поставя върху него<sup>590</sup>. Евхаристийните хлебчета са кръгли, плоски и с бял цвят, като върху тях е поставян и специфичен печат, за да ги отличи (фиг. 59). Печатът върху просфората – Евхаристийния хляб, има също кръгла форма, а повърхността му е разделена на няколко полета, очертаващи кръст<sup>591</sup>. В централната част се поставя най-важният символ, така нареченият Агнец - Божият син. Това е квадрат с вписан кръст или само кръст, в който са изписани гръцките букви  $\text{I X}$ , началните букви на името на Месията – Иисус Христос. По този начин образно и символно се подчертава, че това е истинското тяло Господне, пренесено като безкръвна жертва. Установяването на специфичната форма и цвят, и най-вече на кръстов знак

<sup>588</sup> Popova, V. (2018), p. 148-149.

<sup>589</sup> Cabie, R. (1983), p. 77-78.

<sup>590</sup> Galavaris, G. (1970), p. 18-21.

<sup>591</sup> *Op. cit.*, p. 23-25.

върху хлебчетата, били те в кошница или в античен съд, представени в мозаичната украса, подчертават ролята им на Евхаристиен хляб, и ги различават от често срещания мотив – съд или кошница с плодове.



Фиг. 59. Лондон, The British Museum, хлебен печат,  
VI-VII век (снимка: The British Museum)

Като универсален символ, Евхаристийният хляб съдържа в образа си посланието за спасението на човечеството: *„Защото Божият Хляб е този, който слиза от небето и дава живот на света”*<sup>592</sup>. Трябва да се подчертае, че сюжетите, които включват такива изображения, са датирани главно от IV век до времето на Теодосий I, когато се установяват строги правила и забрани за използването на свещените символи на вярата върху пода<sup>593</sup>. Вероятно по-късно хлябът се трансформира в геометричен символ, например розета с кръст, както и се появяват изображения на подноси за Евхаристиен хляб, но без хляб върху тях.

Друг образ, който е свързан с хляба е този на рибата. Установяването на връзката между рибата и Св. Евхаристия е описана в евангелските текстове, в които е представена като проекция на Възкресението на Христос. Тя се появява, когато самият Спасител се явява на своите ученици: *„Иисус им казва: деца, имате ли нещо за ядене? Те Му отговориха: не. А Той им рече: хвърлете мрежата отдясно на кораба, и ще намерите. Хвърлиха, и не можаха вече да я измъкнат поради многото риба”*<sup>594</sup>.

---

<sup>592</sup> Йоан 6:33.

<sup>593</sup> Ророва, V. (2018), p. 140.

<sup>594</sup> Йоан 21:5-6.

Именно чрез новозаветните текстове, се свързва символиката на рибата и със Светите апостоли, които самият Спасител нарича „риболовци на хора“<sup>595</sup>. Отново в Библията е споменато, че: „Царството небесно прилича още на мрежа, хвърлена в морето и хванала всякакви риби“<sup>596</sup>. Връзката между рибата, хляба и Христос, в тяхната символична проекция, свързана с Евхаристийното тайнство, е изразена от Св. Климент Александрийски и цитирана по-късно от Тертулиан, Ориген, Св. Нола и др., посредством сравнението на Исус с „истинския хляб и сладководна риба“<sup>597</sup>. Това осмисля рибата като Евхаристийна жертва и обединява символиката ѝ с хляба, като същина на самото Евхаристийно тайнство. Евхаристийната символика, проектирана в образа на рибата е неопровержима. В този си смисъл, тя е част от важни библейски сцени, като *Насищането на хората в пустинята с пет хляба и две риба*<sup>598</sup> и *Трапезата на Христос и Апостолите на езерото Тиверия*<sup>599</sup>. Тези истории често са изобразявани в катакомбите, като се сливат със сцената *Тайната вечеря*, и по този начин придобиват многопластово значение, свързано със Спасението, Възкресението и Вечния Живот<sup>600</sup> (фиг. 60).



Фиг. 60. Рим, катакомбите на Присцила, релеф, II век,  
две риби около котва-кръст (снимка: R. Lanciani)

---

<sup>595</sup> Матей 4:19; Марко 1:17.

<sup>596</sup> Матей 13:47.

<sup>597</sup> Schaff, P. (2013), p. 347.

<sup>598</sup> Марко 6:34-44; Матей 14:19.

<sup>599</sup> Йоан 21:9-22.

<sup>600</sup> Bisconti, F. (2018), p. 61.

Въз основа на всички посочени примери, можем обосновано да приемем, че хляба и рибата имат една и съща символика, свързана със Св. Причастие. Това определя и възможността рибата да замества хляба в сцените с Евхаристийна тематика. Това се потвърждава и от факта, че върху някой подноси за Евхаристиен хляб има изображение на риба<sup>601</sup>. В този си аспект, в част от многобройните примери от подови мозаични композиции, изображенията на риби могат да се тълкуват като образно-символен заместител на хляба, в конкретиката на Евхаристийното тайнство и постигнатото чрез него Спасение.

#### **А. Единични изображения.**

В подовите мозаични композиции от Балканите до сега не са открити изображения на Евхаристиен хляб. Присъстват такива, които, както посочихме, го заместват в символичен аспект.

#### **Тип 1. Подноси за Евхаристиен хляб.**



Фиг. 61. Ню Йорк, The Metropolitan Museum of Art, сребърен поднос с риба, IV–V век (снимка: Artocoloro)

Реалните литургични подноси за нафора са изработени най-често от сребро, но се срещат и позлатени съдове, и имат овална или правоъгълна форма с богато орнаментирани дръжки<sup>602</sup>. Пример за подобен поднос е този на епископ Партений, датиран от първата половина на VI век, по време на управлението на Анастасий I<sup>603</sup>. В центъра му е изобразен Христов монограм, като върху много Евхаристийни подноси от този период има сходни гравирани символи - Хризма, кръст и/или риба (фиг. 61).

<sup>601</sup> Helbern, V. (1979), p. 593-594.

<sup>602</sup> *Op. cit.*, p. 590-591

<sup>603</sup> *Op. cit.*, p. 593, No. 548.



В подовата мозаична украса от раннохристиянските базилики няма реално изобразени подноси за хляб, като причината е аналогична, както при хляба. Някои елементи, наречени „*silver dish*”<sup>604</sup>, могат предположително да бъдат отнесени към тях (фиг. 62). Тези мотиви са част от композиции, главно с геометрично-орнаментален характер, но формата е разпознаваема и може да бъде свързана с реалния литургичен предмет – поднос за Евхаристиен хляб. Представените форми са главно ромбоид, условно с двойка „дръжки” или множество допълнителни декоративни елементи. За да ги свържем с реалните подноси, е важно и тяхното местоположение в базиликата - т.е. близостта им до канцела предполага тяхното тълкуване именно като литургичен предмет.

В подовата мозаична украса от Балканите сходни мотиви присъстват в Епископската базилика във Филипопол (фиг. 17А); базилика № 1 в Никополис ад Нестум<sup>605</sup>; Малката базилика в Хераклея Линкестис (фиг. 84А); Епископската базилика в Стоби (фиг. 62); базилика „Св. София” в Седика (фиг. 250А) и др.



Фиг. 62. Стоби, Епископска базилика, наос,  
мозайка – фрагмент, *silver dish* (снимка: личен архив)

## Тип 2. Евхаристийната риба.

Изображения на риби има в изкуството на всички древни култури. В езичеството този образ олицетворява водната стихия, изпитанията, прехода

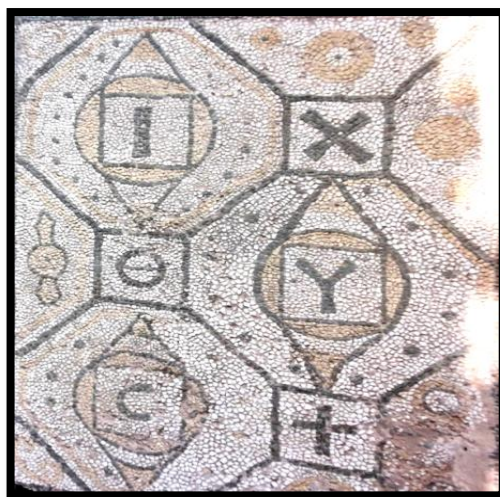
---

<sup>604</sup> Пример за мозаична украса, в която много отчетливо са изобразени подноси за Евхаристиен хляб, е представена в базиликата в Сепфорис Вж. Reed, J.L. (2002), p.118-119.

<sup>605</sup> Вж. Фиг. 17 в каталога.

и прераждането, а така също е и символ на повторното оживяване на мъртвите<sup>606</sup>. Преходът ѝ в ранното християнство се осъществява плавно и естествено, като се превръща в един от най-ранните и най-важни християнски символи-знаци. Образът на риба за първи път е установен в средата на II век върху каменна плоча от Тесалоника, сега в сбирката *Campro Santo Teutonico*<sup>607</sup>. В следващите периоди на развитие, разпространение и установяване на християнството, това изображение присъства неизменно в декоративната украса на християнските култови сгради, в частност и в мозайчната декорация. Това е свързано и със значението на самата дума, като на гръцки език думата *ихтис* (гр.: *ἰχθύς* - риба) се явява акростих на божиего име – Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ (Иисус Христос Божий син Спасител)<sup>608</sup>.

#### Подтип 1. Надписът *ΙΧΘΥΣ*.



Фиг. 63. Стоби, Епископска базилика, наос, мозайка – фрагмент, надпис *ΙΧΘΥΣ* (снимка: личен архив)

Рибата, изписана по този начин - *ΙΧΘΥΣ*, се среща в голям брой паметници – мозайки, фрески, релефи, литургични предмети и др. Първите подобни се срещат в най-старите гробници от раннохристиянския период,

<sup>606</sup> Уваров, А.С. (2001), с. 59, 90, 104, 133, 135, 143, 150, 162.

<sup>607</sup> Finney, P.C. (2017), p. 232-233.

<sup>608</sup> Уваров, А.С. (2001), с. 59.

където са част от епитафии. Примери има в римските катакомби на Присила, Петър и Марцелин, Св. Калист и др.<sup>609</sup>

Този надпис присъства и в разгледаните мозаични композиции от Балканите, като примери има в Епископската базилика в Стоби (фиг. 142А); базилика № 1 в Сторгозия (фиг. 57А).

### **Подтип 2. Риба.**



Фиг. 64. Пауталия, базилика № 7, презвитерий, мозайка – фрагмент, риби (снимка: В. Попова)

Изображения на риба/риби се срещат често в подовата мозаична украса на Балканите. Трябва да се подчертае, че не всички риби са олицетворение на Евхаристийния хляб. Те може да са част от картината, представяща творенията на Земята и Океана, както и да обозначават преходно състояние – от оглашен към неофит. Определянето им, като заместващи хляба, се установява главно чрез поместването им до или в канцела (базиликата на епископ Йоан в Партикополис, фиг. 132А), или когато са в съседство на други мотиви и сцени с Евхаристиен характер, като кантарос, *Извор на Живота*, *Лозница* и др. Вариантите, в които са представяни са: риба (базилика № 2 в Партикополис, фиг. 131А; базилика Martyrion във Фтиотийска Тива, фиг. 150А); две паралелно разположени риби (базилика Е в Билис, фиг. 244А); две пресичащи се риби (Епископската базилика в Хераклея Линкестис, фиг. 86А, 87А; базилика А в Амфиполис, фиг. 76А); три риби, две от които са еднакво обърнати (базиликата във

---

<sup>609</sup> Bisconti, F., Mazzei, B., Giuliani, R. (2013), p. 77.

Волос, фиг. 152А; базилика А в Амфиполис, фиг. 76А); и четири риби, разположени симетрично от вътрешната част на квадратна рамка (базилика № 7 в Пауталия, фиг. 261А).

### **Б. Усложнени мотиви и сцени.**

#### **Тип 1. Рибарят.**

Свързан с рибата е и образът на рибаря, което се подкрепя от много библейски текстове, както и от богословските повели на Св. Климент Александрийски, Тертулиан, Ориген, Йоан Златоуст и др. Например Тертулиан посочва: „*Ние сме малки риби, водени от нашия  $\Gamma\chi\theta\acute{\upsilon}\varsigma$ , раждаме се във вода и можем да бъдем спасени само като сме във водата*”<sup>610</sup>. Композиция, в която е представен образът на рибаря, присъства в базиликата в Агия Параскеви (фиг. 113А). Показан е рибар с въдица, който е уловил две риби, а други две плуват във водата. Поставянето на тази сцена в непосредствена близост до *Извора на Живота* предполага семантично тълкуване, свързано с Евхаристията. Друг пример е мозаичната композиция в южния анекс на базилика А в Амфиполис<sup>611</sup>. Представена е фигурална сцена, в която са изобразени две мъжки фигури, едната от които е на млад мъж, който лови риба с харпун, а другата - на по-възрастен мъж с брада, който държи мрежа<sup>612</sup>.



Фиг. 65. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика,  
мозайка – фрагмент, рибар (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

<sup>610</sup> Тертулиан (1991), с. 63.

<sup>611</sup> Цветковић-Томашевић, Г. (1978), с. 21-22.

<sup>612</sup> Вж. Амфиполис в каталога.

## Тип. 2. Рибата като част от *Извора на Живота*.

При някои сцени *Извор на Живота* са представени и изображения на риби, които фланкират Фонтана. Те не са основни образи и са показани с по-малки размери, в сравнение с птиците или елените, които участват в композицията, като главни зооморфни изображения. Но самото участие на риби в такава сцена им добавя Евхаристийни послания. Примери за такива композиции има в Епископската резиденция в Хераклея Линкестис (фиг. 94А); базиликата в Солина (фиг. 126А); базиликата в Антигоней (фиг. 203А).



Фиг. 66. Солина, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка, Извор на Живота (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

## 4. ХРИЗМАТА И КРЪСТЪТ.

Според теологичните текстове, християнството се опира основно върху две концепции – за Божествената троичност и за човешкото изкупление, постигнати чрез Въплъщението, Страданието, Смъртта и Възкресението Христово<sup>613</sup>. Кръстът символизира тези две постановки на вярата и окончателно е възприет като основен християнски богослужебен символ през IV век<sup>614</sup>.

Кръстови форми има представени в мозайки, стенописи, релефи, и рисунки през античния период, като тяхното значение е свързвано с ориентацията на различни равнища – пространствено, времево и духовно<sup>615</sup>.

<sup>613</sup> Meyendorff, J. (1999), p. 103-107.

<sup>614</sup> Кръстът не се появява и проявява като господстващ през IV век, защото все още се е асоциирал с позорната смърт на разпънати криминали. През този период е все още изключено, По същата причина и Разпятието тогава не се изобразява, а чак от втората половина на V век (?) и нататък. Вж. Popova, V. (2018), p. 129.

<sup>615</sup> Успенский Б. А. (2006), с. 225-258.

Често е трудно да се разграничи раннохристиянският кръст от кръстовите форми на езическото изкуство. Идентифицираме го като християнски знак, когато е от рядка иконография, повтарян няколко пъти в композицията или е подчертан графично или цветово<sup>616</sup>.

Хризмата е Христов монограм (Христогорам), състоящ се от три пресечени линии, като на върха на средната е изписана гръцката буква  $\rho$ <sup>617</sup>. По този начин знакът съдържа двете начални букви  $X$  и  $P$  (хи и ро) на гръцкото име на Спасителя -  $\text{Χριστός}$  (Христос). Най-често е представен в кръг, като от двете му страни, в повечето случаи, присъстват и двете гръцки букви  $\alpha$  - алфа и  $\omega$  - омега<sup>618</sup>. Могат да се търсят паралели с известния в Античността символ – Колелото на Юпитер, който представлява кръг с шест спици и е символ на победата и успеха<sup>619</sup>. Но преди всичко Хризмата трябва да се приеме като символ-знак, който възниква с появата на християнството и е свързан с изреченото в Откровение: „*Аз съм Алфа и Омега, начало и край, - казва Господ, Който е, Който е бил и Който иде, Вседържителят*”<sup>620</sup>, както и: „*И видях друг Ангел да възлиза от изгрев-слънце, който имаше печат на Живия Бог*”<sup>621</sup>. Добива популярност при Константин I, който заменя с него Римския орел върху лабарума/знамето си. Освен това, императорът заповядва да бъде изписан и върху щитовете на войската преди битката при Милвийския мост с Максенций през 312 г.<sup>622</sup> През ранното християнство символът се среща в епиграфиката, релефи на саркофази, в мозайки и стенописи<sup>623</sup>. По-късно става символ на Боговъплащението и на Рождество Христово<sup>624</sup>.

Хризмата и кръстът се използват самостоятелно или в центъра на усложнена композиция в най-важните места в култовата архитектура – пред и в канцела, и олтара<sup>625</sup>. С предимство се ползва Хризмата до края на VI век, тъй като е свързана с видението на Константин Велики преди битката му с

---

<sup>616</sup> Popova, V. (2018), p. 149.

<sup>617</sup> Lewis, S. (1980), p. 139-159.

<sup>618</sup> *Op. cit.*, p. 140.

<sup>619</sup> *Op. cit.*, p. 140-141.

<sup>620</sup> *Откровение* 1:8.

<sup>621</sup> *Откровение* 7:2.

<sup>622</sup> Негин, А. Е. (2006), с. 144-145.

<sup>623</sup> Уваров, А. С. (2001), с. 114, 118, 169-171.

<sup>624</sup> Lewis, S. (1980), p. 152-153.

<sup>625</sup> Popova, V. (2018), p. 148.

Максенций<sup>626</sup> и така е допълнително осветена и сакрализирана от неговата личност. В същото време кръстът се изобразява по-рядко и неговото присъствие, както и самата сцена с Разпятието, зачестява едва от V и най-вече в VI век<sup>627</sup>. Кръстът, респективно Хризмата, са изключително важни символи в християнския мироглед и поради това изобразяването им върху пода обикновено не е било приемливо и дори забранявано официално, макар че има и изключения<sup>628</sup>. Поставянето им върху пода може да има няколко причини: да отразява времето, когато все още не е имало забрана; като влияние на различни монофизитски ереси и култът към Кръста; или като анахронизъм<sup>629</sup>.

Кръстът/Хризмата, има много символни значения: на цялата християнска религия; на Христос; на личната принадлежност на всеки вярващ към църквата; на смъртта и Възкресението, на Вечния Живот и пр.<sup>630</sup> Освен това Хризмата се използва и като символ на Възложението/подпечатването, когато епископът след Св. Кръщение възлага десницата си на главата на неофита и с пръстите си нанася кръстния знак на неговото чело<sup>631</sup>. По-късно става символ на Боговъплащението и на Рождество Христово<sup>632</sup>.

#### **А. Единични изображения.**

##### **Тип. 1. Хризма.**

Хризмата е изобразявана по различен начин при отделните паметници: с обикновени единични линии; с шрифт (удвоени линии); със специални серифи (извивки, удължения и украшения в краищата); вписана в кръг; като имитация на металните образци от злато и сребро и др. В мозаичните паметници от Балканите Христогорам е изобразен: в базилика № 1 в Сторгозия (фиг. 57А), където са представени четири Христогорама, един

---

<sup>626</sup> Божилов, И. (2008), с. 59.

<sup>627</sup> Popova, V. (2018), p. 148-149.

<sup>628</sup> Едно такова изключение е подова мозайка от Дорсет, Великобритания (Hinton St. Mary), датирана от IV век, в която е представен образът на Исус на фона на Хризма. Вж. Rule, M. (1974), p. 2-3.

<sup>629</sup> Popova, V. (2018), p. 149.

<sup>630</sup> Lewis, S. (1980), p. 152.

<sup>631</sup> Според Апостолските повели благодатта на Св. Дух се предава не чрез самото кръщение, а с възлагането на ръка. Това действие представлява първата стъпка към усложняването на кръщелния ритуал, направена от самите апостоли, а самото възлагане се споменава като част от комплекса от Тертулиан в текста „За кръщението”. Вж. Станев, Ст. (2011), дисертация.

<sup>632</sup> Lewis, S. (1980), p. 152-153.

до друг, до мозаичен надпис с цитат на псалм 42<sup>633</sup>; и в раннохристиянската базилика в Медиана (фиг. 264А), като самостоятелно изображение, подчертано с червен контур.



Фиг. 67. Сторгозия, базилика № 1,  
мозаична схема, Хризма (по Б. Филов)

## Тип. 2. Кръст.

Кръстовете присъстват сравнително рядко в подовата мозаична украса, като причините за това бяха вече изтъкнати. Както подчертахме, за да се установи категорично, че става въпрос за християнски кръст, то той е подсилен графично или цветово. Представен е в няколко мозаични паметника: в частен дом в Августа Траяна<sup>634</sup>, *cross patée*; в сграда с неустановена функция<sup>635</sup> в Пауталия (фиг. 263А), гръцки кръст; в Епископската базилика в Стоби (фиг. 142А), гръцки кръст; в къщата на Феликс в Сердика<sup>636</sup>, гръцки кръст. Трябва да се подчертае, че при баптистериите, много често формата на басейна е различен вид кръст, като на дъното му също е представен мозаичен кръст<sup>637</sup>.

---

<sup>633</sup> Надписът показва следния текст: „[Intr] oibo ad altarem Dei | [Ad Deum] qu [i lae] t [ifica] t [iuventutem meam]”, като В. Бешевлиев, а по-късно и В. Герасимова-Томова, го свързват с цитат на Псалм 42:4 (43:4) и допълват липсващите букви. Вж. Beševliev, V. (1964), s. 34, Taf. 19, Abb. 47; Герасимова-Томова, В. (1989), с. 90-93.

<sup>634</sup> Вж. Августа Траяна в каталога.

<sup>635</sup> Сградата е определена като базилика или частен дом на християнин. Вж. Popova, V. (2018), p. 150.

<sup>636</sup> В научната литература се предполага, че къщата на Феликс е най-вероятно резиденция на императорски служител или на епископа на Сердика. Вж. Popova, V. (2018), p. 150.

<sup>637</sup> Вж. Микрево в каталога.





Фиг. 68. Паугалия, сграда с неустановена функция,  
мозайка – фрагмент, гръцки кръст (снимка: А. Lirsch)

### **Б. Усложнени мотиви и сцени.**

#### **Тип 1. Хризмата/кръстът като част от *Извора на Живота*.**

Подобни сцени са изключително силно семантично наситени, тъй като са разположени в най-важните сакрални места в базиликата и баптистерия – в апсидата, канцела или пред самата писцина. По този начин сцената освен със своето универсално значение, притежава и поли-семантика, изразител на апогея на ритуала и получаването на благослова и обещанието за Вечен Живот.

#### **Вариант А. Хризмата.**



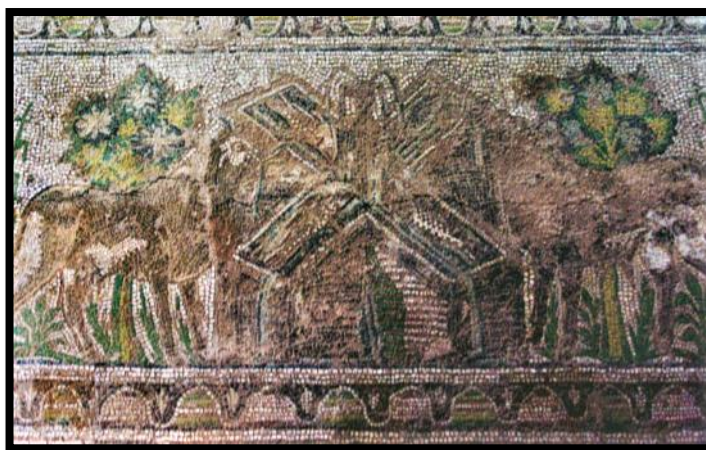
Фиг. 69. Микрево, Епископска базилика,  
мозаична схема, Хризма (по П. Попов)

Пример за такава сцена се наблюдава в мозаичната украса на Епископската базилика в Микрево (фиг. 69). Разположена е в апсидата, като според реконструкцията, предложена от П. Попов, в средата ѝ е представена

голяма Хризма, а пред нея присъства фигурална сцена, представяща две птици, фланкиращи клонка<sup>638</sup>. Друг пример е композицията от базилика Е в Билис (фиг. 244А). Сцената е разположена отново в апсидата, като са изобразени две птици, фланкиращи голям Христограм.

### **Вариант Б. Кръстът.**

Усложнена сцена, в която присъства кръст, е представена в южния анекс на базилика А в Амфиполис (фиг. 78А). Изобразен е Андреевски кръст, сложен върху и съвпадащ изцяло с формата на баптистерия, фланкиран от два бивола/бика, които отпиват от писцината, а като фон зад тях - две плодни дървета. Друг пример е композицията, разположена пред самата писцина на баптистерия в Бутротум<sup>639</sup> - в средата е представен фонтан, с кръст над него и арковиден свод, който е фланкиран от два елена, на фона на два кипариса (фиг. 206А).



Фиг. 70. Амфиполис, базилика А, анекс, мозайка, биволи около кръстообразна писцина (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

## **5. СЪД ЗА МИРО.**

Съдът е символ на Св. Миропомазване, което се извършва след Кръщение и след Евхаристия. Миропомазването е едно от последните обредни действия на Св. Кръщение, което първоначално е завършвано с Възложението на десницата на епископа или от свещеника чрез осветения от

---

<sup>638</sup> Popova, V. (2016), p. 195, Pl. VIII, 6f.

<sup>639</sup> Raynaud, M.-P., Islami, A. (2018), p. 225.

първия елей<sup>640</sup>. В православие то се нарича още печат на Св. Дух или Хризма, но след известен период е отпаднало и останало само миропомазването. Новопокръстеният е обличал бяла роба, символ на чистота и младенчество, невинност/очистеност от първоначалния грях, и е влизал със свещ в църквата. По този начин за първи път е участвал в Евхаристията, получавайки нейните дарове. Миропомазването е извършвано и на отдавна покръстените членове след самата Евхаристия<sup>641</sup>. С това обяснение подчертаваме отново известната вече констатация, че не само Кръщението и Евхаристията са двете основни тайнства на християнството, свързани помежду си, но и че Св. Миропомазване също трябва да бъде отнесено към тайнствата и ритуалите, провеждани последователно между едното и другото. Псалм 91 (92), наречен *Песен за съботния ден*, е директно свързан с миропомазването и гласи: „*Но моя рог Ти ще въздигнеш като рог на дивия вол; аз ще бъда помазан с прясно миро*”<sup>642</sup>.

#### **Тип. 1. Съд за миро, от който излиза растителен повит.**

Композицията, която носи пряко посланието на псалм 91/92 и съответно е свързана с миропомазването, е единствената открита до сега и е поместена в базиликата в Агия Параскеви (фиг. 114А). Представен е бик/бивол, отиващ към ваза, от която излизат разклоняващи се растителни повлеци<sup>643</sup>. Вазата наподобява формата на античен лидион, съд за благоухания. Съдът е познат главно от гръцката класическа вазопис и от един реален римски съд от I век пр. Хр.<sup>644</sup> Той се състои от две части: долната е разлата, широка и отворена, а горната е конусовидна или цилиндрична, със значително по-малък диаметър и плътно затваряща се. Вероятно през Късната Античност елеят и мирото са пазени в подобни, условно казано по-големи лидиони, а в по-малки количества – в малки добре затворени кръгли кутийки/пиксиди<sup>645</sup>. Формата на прототипа оказва влияние върху редица съдове от типа на *Извора на Живота* и *Лозницата*, представени също двучастни - широки, разлати и отворени в долната и с по-

---

<sup>640</sup> Станев, Ст. (2011), с. 68.

<sup>641</sup> Тафт, Р., Фаруджа, Е. (1992), с. 112-113.

<sup>642</sup> *Псалтир* 91:9-12; При някой превод е: „*А Ти ме правиш силен като бивол; ще ме помажеш с пресен елей*” Вж. Библия (2013), *Псалтир* 91:9-12.

<sup>643</sup> *ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΙΙΙ* (2017), с. 303.

<sup>644</sup> Konuk, T. (1983), p. 88.

<sup>645</sup> Mackay, E.A. (1985), p. 219-220.

малък диаметър в горната част (Ореокастро, фиг. 107А). Разликата се състои в отворената и без капак горна част, тъй като според конкретната в случая иконография трябва да бъде показана водата и често също така прорастващата от съда клонка в *Извора на Живота* или *Лозницата*. Това влияние на формата на лидиона не е забелязано до сега в изследванията на раннохристиянските мозайки от Балканите. Поради тази причина можем да добавим тези съдове към репертоара с изображения на Евхаристийна тематика.



Фиг. 71. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, мозайка, лидион с растителни повити (снимка: П. Ασπυακοπούλου-Ατζακά)

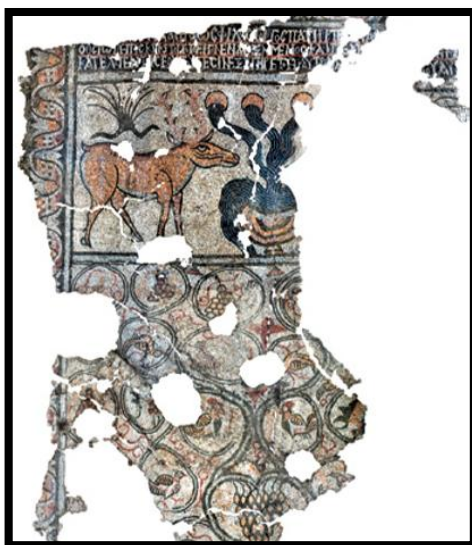
## **6. СЪЧЕТАНИ ИЛИ СИНТЕЗИРАНИ В ЕДНО СЦЕНИ.**

### **А. Съчетани редом или последователно сцени и отделни изображения.**

Тук са включени вече описани типове и подтипове, но съчетани помежду си и изграждащи картина с общо внушение.

#### **Тип 1. Изворът на Живота в съчетание с други сцени.**

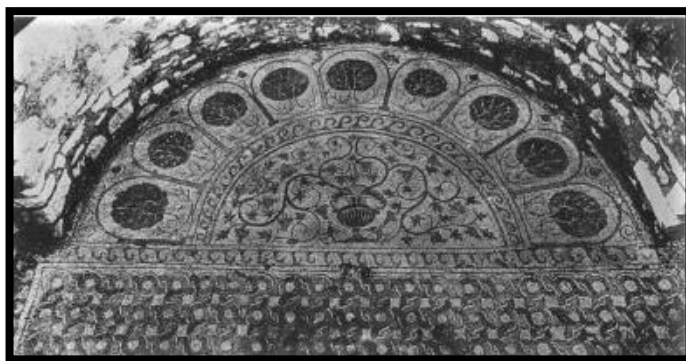
Пример: баптистерият в Стоби (фиг. 143А) – редуват се два подтипа сцени с птици (*Извор на Живота*); базиликата в Арапя (фиг. 210А) – *Пастир и стадо* са последвани от *Извор на Живота*; четириконхалната църква в Лихнидос (фиг. 225А) – *Изворът* е последван от *Лозницата*; баптистерият на четириконхалната църква в Лихнидос (фиг. 226А) – редуват се *Изворът* с *Райските реки*.



Фиг. 72. Лихнидос, четириконхална църква, анекс, мозайка,  
Лозница и Извор на Живота (снимка: М. Тутковски)

#### Б. Синтезирани в едно сцени.

Тип 1. *Изворът на Живота* и/или *Лозницата*, включени в обща сцена.



Фиг. 73. Никополис, базилика А, параклис, мозайка,  
Лозница и 9 пауна под аркада (снимка: Е. Китцингер)

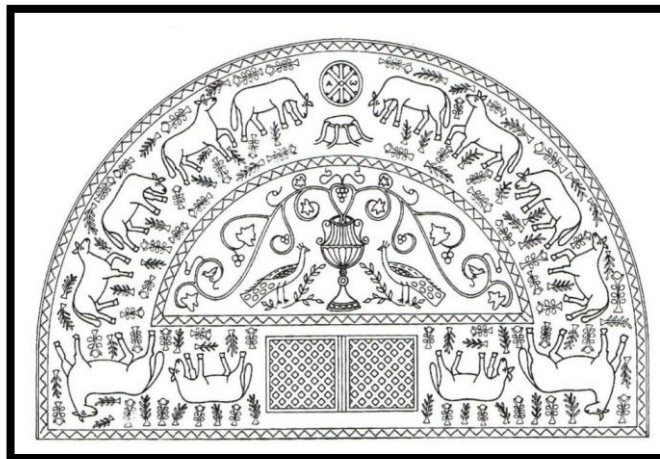
При големи и сложни мозаични композиции, помествани главно в Епископски базилики, резиденции или богати аристократични частни домове, са представяни синтезирани сцени, които включват и *Извора на Живота*. Такива примери има: в Епископската резиденция във Филипопол (фиг. 23А) – реален басейн и съд с вино; Епископската резиденция в Хераклея Линкестис (фиг. 94А) – *Изворът* и *Райските двери*; базиликата в

Ермиони (фиг. 157А) – *Изворът* и *Лозницата*; базилика А в Никополис (фиг. 196А) – *Лозницата* плюс аркадите и 9-те пауни във фас; мартирият в Сердика (фиг. 246А) – *Изворът*, *Раят* и *Лозницата*.

## Тип 2. Влияние на стенописи и стенни мозайки от Италия.

В група мозаични паметници от Западните и Централните Балкани се наблюдава влияние от стенописите и стенните мозайки от Северна Италия. Тази традиция е засвидетелствана в подови мозайки от IV век в Рим, Северна Италия и Западните Балкани, както и върху стенни и подови мозайки, поддържана до края на VI век<sup>646</sup>. Това са многофигурални композиции, които много рядко се срещат представени върху подовата мозаична украса в базиликите.

### Вариант А. Агънците – Апостоли.



Фиг. 74. Пауталия, базилика № 7, апсида, мозаична схема, Изворът на Живота и 12-те агънци (по В. Попова - Ст. Гошев)

Композицията е разположена в апсидата на базилика № 7 в Пауталия (фиг. 74). Според реконструкцията, предложена от В. Попова<sup>647</sup>, в центъра е представен *Изворът на Живота*, а под него е реконструирана предположителната декоративна решетка, отделяща Рая като най-сакралната част от останалото пространство. От тях, в двете посоки, са представени 12 агънци, по шест от всяка страна, с растителни мотиви около тях. В центъра, над сцената *Извор на Живота*, се предполага според аналозите омфалос с

<sup>646</sup> Popova, V. (2016), p. 179-181.

<sup>647</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 417-418.

Христограм над него. Изключително богатата мозаична композиция представя различни символни послания, обединени в общ идеен замисъл. Дванадесетте агънци, символи на Апостолите, Райската решетка, Хризмата, като проекция на самия Спасител и *Изворът на Живота* са послание за Спасението, безсмъртието и Вечния Живот на праведниците.

**Вариант Б. *Добрият пастир и Пастир и стадо в пасторален пейзаж.***

Подобни сцени присъстват в катакомбите на Петър и Марцелин в Рим, както и в раннохристиянски базилики в Равена, Рим, Йерусалим и др. В раннохристиянската образна система Добрият Пастир е пряка проекция на самия Спасител – Иисус Христос<sup>648</sup>. Образът му е един от първите християнски символи и по думите на Тертулиан, него са изобразявали на древните потири<sup>649</sup>. В Евангелие от Йоан се казва: „*Аз съм добрият Пастир; добрият пастир дава живота си за овцете*“<sup>650</sup>. Поради тази причина подобни сцени са изключително рядко срещани в подови мозайки, като се разполагат главно по стените и куполите на базиликите.

От разгледаните мозаични композиции, подобна сцена присъства в Южната базилика в Юстиниана Прима (фиг. 266А). Изобразен е пастир с тояга и три агънци пред него<sup>651</sup>. Друг пример, в който са изобразени пастир и стадо, но не в ролята на Добрия Пастир, е мозаичният паметник в параклиса на базиликата в Арапя (фиг. 210А). В сцената присъстват две човешки фигури на преден план. Фигурата вляво е на мъж на средна възраст, седнал под палмово дърво, който в лявата си ръка държи пастирска гега, а с дясната подава храна (риба?) на кучето, което е седнало пред него. Срещу него е изобразен по-млад човек, седнал под лаврово дърво и държащ въже, което се опитва да хвърли. Около двете човешки фигури са представени различни животни – куче, кон, овен, агне, козел, муфлон и антилопа. Сходни сюжети се наблюдават и в мозаичната украса на базилика В и базилика С в Билис (фиг. 238А, 241А). В екзонартекса на базилика В е поместена мозайка, в която са представени три човешки фигури на пастири, които извършват различни дейности: единият е изправен, с преметната

---

<sup>648</sup> Уваров, А.С. (2001), с.131, 175.

<sup>649</sup> Schwartz, D. (2011), p. 139.

<sup>650</sup> Йоан 10:11.

<sup>651</sup> Баван, Б., Иванишевић, В. (2006), с. 42, сл. 12.

торба на гърба и държащ пастирска тояга с едната ръка, а с другата подава храна (?) на кучето, което е пред него; друг дои коза, а под животното е поставен съд за млякото; и третата фигура също е на изправен пастир, със стадо животни зад него. И тримата са облечени с дълга туника, пристегната в кръста, а на главата им – шапка или тюрбан<sup>652</sup>. В базилика С мозаичните пана са две и са разположени от двете страни на олтара. Сюжетите са еднотипни – стадо с агънци и кози (?).



Фиг. 75. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка, Пастир и стадо в пасторален пейзаж (снимка: С. Хидри)

### **Вариан В. Евхаристията като част от християнския Космос.**

Най-сложната иконографска програма с Евхаристиен характер включва пълна или частична картина на християнския Космос. Тя представя Земята и Океана с творенията, създадени от Господ, Небето и Раят/Райската градина. Някои изследователи считат, че произходът ѝ е свързан с прехвърлянето на някои елементи от иконографията на мозаичната украса в аристократичните домове към раннохристиянската образна система<sup>653</sup>. По този начин късноантичните аристократични ценности се враждат в самата същност на християнската литургия, а пайдеята помага за установяването на църковната йерархия, превръщайки я в участник в един своеобразен аристократичен дискурс.

<sup>652</sup> Polimeri, E. (2017), disertacion, f. 59.

<sup>653</sup> Caraher, W.R. (2003), p. 168-170.



Пълна космогонична схема притежава мозаичната украса в частен дом в Августа Траяна (фиг. 14 в каталога). Представен е водният свят с неговите обитатели; земната сфера - с плодовете, символ на плодородието и изобилието, и животните, олицетворяващи сезоните; и небесното царство - със сцената *Извор на Живота*, като проекция на Рая<sup>654</sup>. Евхаристийната тема е подкрепена от няколко важни елемента - малък кантарос, пълен с вино и показан на златен фон, в орнаментално-геометричната част; и кръстове, които са повторени няколко пъти<sup>655</sup>. Друг подобен пример е от двореца на Полихарм в Стоби (фиг. 144А). В мозаичната украса на базиликата на Дометиос в Никополис също е показан християнският Космос, като са представени две големи пана с многофигурални сюжети, поставени около *Извора на Живота* (фиг. 191А-195А). Двете пана трябва да се разглеждат в единна концепция, обединяваща земния и небесния свят. Тук са добавени и изображения на ловци и рибари. Важно е да се отбележи, че фигурите не притежават полови белези, а така също не са подчертани нито пропорционално, нито цветово, а участват равностойно с другите елементи от сцената, поради което те се тълкуват именно като част от земната и водната сфера<sup>656</sup>. Сходни са иконографските програми от Епископската базилика (фиг. 91А-93А) и Епископската резиденция (фиг. 95А) в Хераклея Линкестис. Мозаичната украса притежава изключително сложна иконография, която съдържа Евхаристийни послания в целия спектър на раннохристиянската теологична мисъл. Символично е представен целият християнски Космос: небесното царство, Раят, земната сфера и водният свят<sup>657</sup>. При всички изброени мозаични паметника цялостната композиция показва 5-ия и 7-ия ден от Битие, в които Бог създава земния и небесния свят<sup>658</sup>, а Евхаристийната символика се подчертава от присъствието на сцената *Извор на Живота*. Трябва да отбележим, че при някои от разгледаните композиции в каталога присъства частична картина на християнския Космос, какъвто е примерът с мозаичната композиция в

---

<sup>654</sup> Вж. Августа Траяна в каталога.

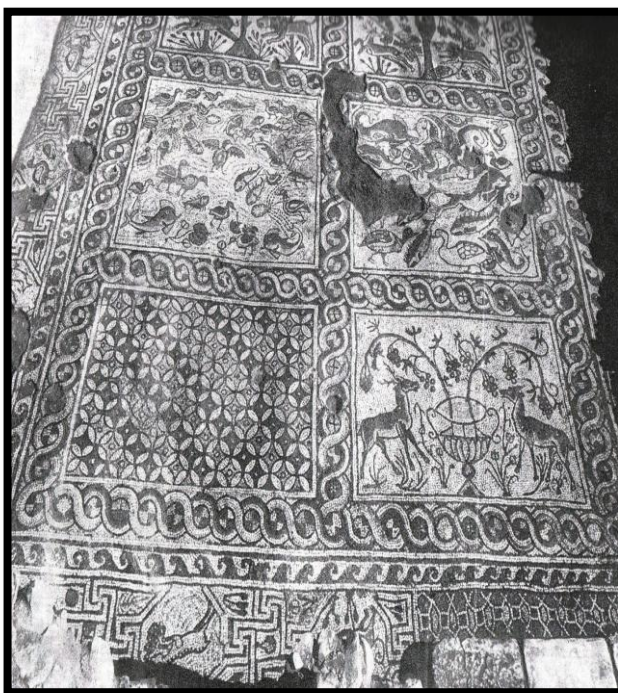
<sup>655</sup> Popova, V. (2016), p. 169.

<sup>656</sup> Kitzinger, E. (1951), p. 112-113.

<sup>657</sup> Lilchik, V. (2005), p. 40-44

<sup>658</sup> *Битие* 1:20-23, 2:3-9.

базиликата в Антигоней, където са показани небесната сфера - *Извора на Живота*, и водният свят, чрез океан/река и морски създания (фиг. 203А).



Фиг. 76. Хераклея Линкестис, Епископска резиденция, стая с апсида, мозайка, Християнският Космос (снимка: Д. Кажич)

Проследявайки изображенията с Евхаристиен характер, можем да заключим, че сцената *Извор на Живота* преобладава в иконографските програми. *Лозницата* и *съдовете с вино или вода* също присъстват, но по-рядко, въпреки че и те имат първостепенна роля. Развитието на християнската образна система оказва влияние върху отделните иконографии, които в по-късен етап се обединяват и синкретизират. Можем обобщено да класифицираме Евхаристийните сцени, в зависимост от символните послания и местоположението им в отделните култови сгради, в три основни групи: евхаристийно-кръщелни; евхаристийно-есхатологични и евхаристийно-сотериологични. При всяка една от тях Евхаристийните послания са водещи, но са допълнени в символичен контекст, което ще бъде разгледано в следващата глава. Това още веднъж подчертава огромната роля на Евхаристийния обред в раннохристиянската църква и неговото фундаментално значение върху раннохристиянското изкуство.

## ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

### Развитието на Евхаристийната тема в подовите мозайки в периода 313 г. - края на VI-началото на VII век.

#### *4.1. Иконографско-стилово развитие и разположение на Евхаристийните изображения и сцени.*

Раннохристиянското изкуство, проявено в мозаичната подова украса от базиликите на Балканите, протича в един недълъг период от около три века, между 313 г. и края на VI-началото на VII век. Но този период е наситен с дълбоки социални, икономически и политически промени, които оказват пряко влияние и изменят културата на обществото. Това естествено рефлектира и върху раннохристиянската художествена система, в избора на определени Евхаристийни сцени, мотиви и отделни образи в мозаичната украса, в стиловите характеристики на мозаичните композиции, както и в тяхната задължителна семантична обвързаност с теологичните християнски концепции.

Типологията на изображенията с Евхаристиен характер, която представихме в предната глава, използваме в няколко основни аспекта: за определяне на зависимостта им от функцията на зданията или отделните помещения в тях; за значението на местоположението на отделните мотиви и сцени, свързани с Евхаристията; за развитието в стилово-иконографско отношение на фигуралните мотиви в хронологическата рамка на изследването; за диференциране на движенията и спирките при извършване на литургията; и, накрая, като свидетелства за промяната в литургията.

#### *4.1.1. Иконографско-стилово развитие и разпределение на единичните изображения и сцени в периода 313-379 г.*

Началото на периода, обхващащ 313-379 г., се характеризира със силно влияние на късноантичното изкуство, което се изразява главно в използваните фигурални сцени и мотиви, но също така и в наследените орнаментално-геометрични схеми<sup>659</sup>. Стилът на мозаиките от ранните десетилетия на този период преминава през няколко периода: на грубия тетрархичен, последван от класицизиращия илюзионистичен от епохата на

---

<sup>659</sup> Popova, V. (2016), p. 159-160.

Константин Велики като император, понякога достигащ дори до много изразителния веризъм, като модулирането на образите и фигурите следва античните илюзионистични принципи. Проявен е главно в декорацията на християнските храмове и другите култови сгради (Константинопол, Филипопол, Марцианопол, Сердика, Стоби, Тесалоники и др.), но и в представителни резиденции към тях и в частни домове (Августа Траяна, Стоби, Хераклея Линкестис, Филипопол, Атина, Делфи и др.). Новото е в навлизащата различна образна смисловост на мотивите и в техния подбор, което се засилва с утвърждаването на християнската религия<sup>660</sup>. Наблюдава се усилваща се двойственост, тъй като зад античната илюзорност се крие и усилва трансформираната семантичност на едно условно изображение, което ще стане типично за Средновековието. Мозайки от този период има в базиликите в Константинопол, Тесалоники, Филипи, Сердика, Медиана, Улпиана и др.

Мозайчната украса от първото десетилетие на IV век принадлежи на *Тетрархичния мозаичен стил*<sup>661</sup>. Използват се различни схеми, ефектни оптични мотиви, изявено колористично третиране, сложни композиционни решения, разнообразие от геометрични елементи, както и съчетание на езически и християнски фигурални изображения<sup>662</sup> (Августа Траяна, Константинопол). Появява се ново решение на концепцията за „килима-мозайка“ - много концентрирана, обогатена и динамична, която достига своята зрялост при Константиновата династия<sup>663</sup>. Фигуралните композиции от последния период са балансирани, класически като формоизграждане и сложност, в които се използват много на брой геометрични, флорални и зооморфни изображения. Съществуват предпочитани схеми, например ортогоналната схема от шестоъгълници, квадрати или октогони, или много различни схеми, използвани в една и съща композиция (Тесалоники, Филипи). Колоритът става по-изискан и сложен (двойни и дори тройни цветни очертания в една и съща форма), а белият цвят почти изчезва от фона<sup>664</sup>.

---

<sup>660</sup> Elsner, J. (2003), p. 119.

<sup>661</sup> Popova (2016a), p. 155-186.

<sup>662</sup> *Op. cit.*, p. 170-171.

<sup>663</sup> Andaloro, M. (2006), p. 83-85.

<sup>664</sup> Kolarik, R. (1994), p. 171-183.

Разбира се, не всички мозаични украси от Тетрархията притежават органичността, баланса и високите художествени показатели на столичните ателиета. В някои от тях се долавя грубост при изобразяването на отделните фигури, като това се дължи на предпочитанията на възложителите, различното майсторство на отделните ателиета, но преди всичко на налаганите тенденции в различните райони (късните участъци на Калиманци). Поради тази причина мозайките от Тетрархичния мозаичен стил не са хомогенни. Те варират от ранни композиции, в които оптичните мотиви са засенчени от грубост и ярки цветове<sup>665</sup> (Спалато), до импресионистични композиции със сложна декоративна програма<sup>666</sup> (резиденцията на Галерий в Сердика) и концепцията за „килима-мозайка“, с нейното изобилие от мотиви и променящ се цветен фон<sup>667</sup> (резиденцията в Ромулиана).

Преходът към епохата на Константиновата династия се свързва с дворцовия живот и имперския вкус, които променят и изискванията във всички сфери на изкуствата, включително мозаичното. Това е времето, когато схемите на мозайките стават по-сложни, балансирани и класицистични<sup>668</sup>. В мозаичната украса все повече навлизат есхатологичните идеи на ранното християнство, но са видими и античните влияния, което е добра основа за експерименти и развитие в художествен и идеен аспект. Това е причината при Константин I да се променя няколко пъти стилът, тъй като тези търсения отговарят на исканията на късноантичното общество<sup>669</sup>. Поради това при ранния Константин композициите са много по-близо до Тетрархичния стил, а по-късно преминават в класицистичен стил със силно антично влияние. Трябва да отбележим, че този преход не е плавен, а по-скоро рязко се преобразува чрез новите художествени тенденции, което говори за волята и намесата на самия император за промяната на стила и художествената трактовка на образите. Налагането на високи художествени изисквания тече успоредно с развитието на литургийната практика, като по този начин мозаичната украса е в семантична обвързаност с теологичните

---

<sup>665</sup> Popova (2016a), p. 160-177.

<sup>666</sup> *Op. cit.*, p. 156-157.

<sup>667</sup> *Op. cit.*, p. 170.

<sup>668</sup> *Op. cit.*, p. 170-171.

<sup>669</sup> *Op. cit.*, p. 178.

идеи на епохата. Този период се характеризира с богат иконографски репертоар, голямо техническо майсторство и развитие на Евхаристийните сюжети, което от мозаичните ателиета в столицата влияе и на изкуството на Балканите (Филипи, Сердика).

В изкуството от Валентиниановата епоха, чийто пример са ранните мозайки от мартирия под църквата „Св. София“ в Сердика<sup>670</sup>, изображенията са третираны в йератичен стил, а нефигуралните елементи са некласически – груби, уголемени и несъразмерни<sup>671</sup> (фиг. 77). Но постепенно тази грубост във формоизграждането изчезва, заменяйки се от една нова тенденция, характерна за Теодосиевата епоха, която ще разгледаме в следващата точка.



Фиг. 77. Сердика, мартирей,  
ранна мозайка – схема (по С.И. Покровский)

Иконографската програма на Евхаристийните сцени, както споменахме, също търпи съществено развитие и промяна. Както многократно подчертавахме, сцената *Извор на Живота* се използва най-често в подовата мозаична украса на Балканите. В този ранен период присъства основно класическият иконографски тип 1 - съд, фланкиран от елен и кошута или от два елена (Августа Траяна). Но се използва и подтип 3 - съд, фланкиран от птици (Улпиана, Филипи, Сердика). В началото на IV век, *Изворът* е представен в големи пана, като основна тема в мозаичната

<sup>670</sup> Popova, V. (2015), p. 131-150.

<sup>671</sup> *Op. cit.*, p. 133-134.

украза (Августа Траяна, Филипи). Така също сцената често е част от космогонични схеми, показващи пълна или частична картина на Християнския свят и творенията на Бог в 5-ия и 7-ия ден на Битие (Августа Траяна, Филипи). В този случай Евхаристията е част от християнския Космос, но е подчертана посредством големината на сцената и мястото, което заема. Различни животни, птици и растения се използват в една и съща схема, в която са възможни различни комбинации, но без да се променя значението<sup>672</sup>. В този период езическите символи и образи се използват паралелно с християнските. Например в таблинния на частен дом в Августа Траяна са изобразени нереиди, съдове с вино и *Извор на Живота* (фиг. 25А). Постепенно в по-късен етап започва редуциране на използваните фигури, до тяхното пълно игнориране, когато геометрично-орнаменталните мозайки заместват почти изцяло фигуралните композиции, но това е характерно повече за следващия период. Трябва да се отбележи, че през този най-ранен период позицията на антични съдове с вода или вино, като отделна сцена, е непосредствено до канцела. Тяхната иконография не е напълно идентична, например: в мартирия под базиликата „Св София” е представен потир с два растителни повлека, декорирани с гроздове и листа (фиг. 247А); в частния дом в Августа Траяна е изобразен кратер с вино (фиг. 25А); в сграда с неустановена функция в Тесалоника е кантарос с два растителни повлека (фиг. 61А) и др. Всички тези примери, показват разнообразие в изобразяването на тази сцена чрез използваните отделни мотиви и елементи, но все пак и известно предпочитание в подбора на съдове – потир, кантарос и кратер.

Трябва да се отбележи, че с изключително внимание се подхожда към избора на изображения, поставени в и около самия канцел. Един от малкото примери на античен съд, който е показан вътре в канцела, заедно с други раннохристиянски символи, е от мозаичната украса на мартирия в Сердика<sup>673</sup>. Както отбелязва В. Попова, вероятно след 313 г. до управлението на Константин II, поставянето в канцела все още е възможно, за разлика от епохата на Теодосий I, когато са въведени други правила<sup>674</sup>.

---

<sup>672</sup> Вж. Августа Траяна в каталога.

<sup>673</sup> Popova, V. (2015), p. 135-139.

<sup>674</sup> Popova, V. (2016), p. 172.

При някои сложни композиции, в които присъстват различни изображения, античните съдове са няколко и имат градация като форма и разположение (Августа Траяна), при други – комбинацията на една и съща форма, но с различни размери, е предпочитана (Филипи). Отново ще подчертаем, че характерните за Античността художествени образи се използват почти непроменени в християнската образна система, но обогатени с нови послания. По отношение на други изображения, свързани с Евхаристията, трябва да отбележим и присъствието на кръст и Хризма (Медиана, Пауталия, Стоби). Превес в представянето има Хризмата, тъй като е допълнително свързана и с личността на Константин I<sup>675</sup>. Тези изображения се поставят винаги пред и в канцела, и в олтара<sup>676</sup>.



Фиг. 78. Филипи, базилика „Св. Павел”, мозайка – фрагмент,  
Извор на Живота (снимка: П. Аσηαακοπούλου-Ατζακά)

Това още веднъж определя, че включването на най-важните раннохристиянски символи в декоративната украса на храмовете се установява още в самото начало на приемането на християнството като равнопозна религия. В този първи период мозаичното изкуство в култовите християнски сгради преминава през съществени промени в стилово и иконографско отношение, което се дължи на търсенията в художествен

<sup>675</sup> Негин, А.Е. (2006), с. 145.

<sup>676</sup> Ророва, V. (2018), р. 148.



аспект, основаващо се главно на развитието и установяването на литургийната практика в цялата империя.

По този начин мозайчната украса служи като илюстрация на връзката между мозайките и литургията, като тази връзка може да се изрази по различни начини и има различна същност<sup>677</sup>. Например мозайките поддържат и позволяват изпълнението на литургията чрез техния ритъм, композиция, колорит и отделни акценти в ключовите места на литургичното пространство. Разбира се, мозайчната украса не винаги пряко е свързана с литургията, понякога тя е само фон за обредните действия, но мистериалният характер на образите също подкрепя духовните послания на литургията. Обаче в повечето случаи фигуралните мотиви и сцени са видимият символ или буквално повторение на определено литургично действие. Както подчертава В. Попова, мозайките могат да играят ролята на водач по богослужебния път, обозначавайки необходимите спирки, молитви и т.н.<sup>678</sup> Например в мартирия под базиликата „Св. София” в Сердика самата функция на сградата определя, че в нея не се извършва Евхаристийна, а само мартириална литургия. Затова поставянето на сцена *Извор на Живота* и *Рая* в непосредствена близост до канцела предполага извършване на определени обредни действия във връзка с датата на мъченическата смърт, които в случая могат да бъдат и кръгови<sup>679</sup>. Това се подкрепя и от другите изображения, поставени около канцела. В този случай връзката с Евхаристията е в крайните символни послания, като Безсмъртието, което очаква мъчениците-праведници, победата над смъртта, Раят и др.

Различна в това отношение е мозайчната украса в базиликата „Св. Павел” във Филипи, която показва две оси на литургичното действие. Едната ос отново е централната, но в същото време в базиликата са установени два амвона, което вероятно е свързано със спецификата на литургийната практика във Филипи<sup>680</sup>. Това като тенденция се използва и при другите базилики в града, построени в следващите периоди<sup>681</sup>. Тези две оси на литургичното действие, лява и дясна, отново се поддържат и от

---

<sup>677</sup> *Op. cit.*, p. 137-138.

<sup>678</sup> *Op. cit.*, p. 138.

<sup>679</sup> *Op. cit.*, p. 152.

<sup>680</sup> *Archaeological site of Philippi* (2015), p. 63.

<sup>681</sup> *Op. cit.*, p. 63-66.

мозаичната украса. Например в северната част на храма са поставени шест големи пана по дължина, по две в три реда, сред които присъстват и две сцени *Извор на Живота*, поставени в най-източната част, пред втория олтар.

Тези примери потвърждават, че от този първи период възприемането на изкуството като образно-мистична проекция на Божиите тайнства пряко се проявява в мозайката като изкуство, неразривно свързано с останалата художествена украса и с целия архитектурен комплекс на раннохристиянската базилика.

*4.1.2. Развитие и местоположение на изображенията и сцените с Евхаристийна тема от епохата на Теодосиевата династия (379-450). Ролята на Теодосий I и неговите наследници за ортодоксалната църква и изкуството.*

В художествен аспект краят на IV век се характеризира с промените в стила, определящи Теодосиевата епоха<sup>682</sup>. Започват да се изгубват фигуралните мотиви, до тяхната пълна липса, като геометрично-орнаменталните композиции стават изключително сложни и богати. Това се дължи на развитието на теологичните постановки по отношение на образа и желанието да се избегнат езическите реминисценции в изкуството. Това определя и насоките в мозаичното изкуство, в което геометричните елементи постепенно вземат превес над фигуралните образи. Поради тази причина геометрично-орнаменталните композиции присъстват в украсата на християнските култови сгради навсякъде на Балканите (Тесалоника, Филипи, Дион, Филипопол, Залдапа, Мароней).

Пример за мозаична украса през епохата на Теодосий, при която фигуралните мотиви успоредно се използват с геометричните елементи, е мозаичната украса от резиденцията под Пощата в Августа Траяна (фиг. 26А). Тя е въздействащо съчетание на символни групи, свързани с Евхаристийното тайнство - розетата, разположена в центъра, е съчетана с четири *Извора на Живота*, като около тях са представени четирите сезона, свастики и по-малки розети. Фигуралните изображения са стилизирани, с ясно и точно изградени обеми, а стилът, в който е направена мозайката, е

---

<sup>682</sup> Popova, V. (2016a), p. 171.

т.нар „стил на дъгата“<sup>683</sup>. Подобни примери има и в базиликите във Филипи, Дион и Тесалоника.

Художествената концепция за постепенно елиминиране на фигуралните изображения, до тяхната пълна липса, достига своя апогей при *пуристкия стил*. С появата на този стил, който е ново явление в развитието на мозаичното изкуство и част от нефигуралната тенденция на Късната Античност, окончателно е изоставена илюзионистичната система, заемка от античното изкуство<sup>684</sup>. При него основните доминиращи схеми са: осмоъгълната, ортогоналната и кръговата система (Епископската базилика в Марцианопол, Епископската базилика в Залдапа, Епископската базилика във Филипопол от втория строителен период, базилика № 2 в Никополис ад Нестум, базилика № 1Б в Кабиле). Вниманието е съсредоточено върху ритъма, дължащ се на смяната на отделните елементи и цветовете, поради което този стил е идеален за концентриране към богослужебните действия на епископа и неговото духовенство<sup>685</sup>.



Фиг. 79. Марцианопол, Епископска базилика, наос, мозайка (снимка: Г. Тончева)

Пуристският стил преминава през няколко етапа на развитие - докато в началото фигуралните образи са напълно игнорирани (Епископската базилика в Марцианопол, фиг. 79), 20 години по-късно те са въведени

---

<sup>683</sup> Ророва, V., Lirsch, A. (2010), p. 9.

<sup>684</sup> За този стил Вж. Ророва, V. (2019), p. 105-109; Попова, В. (2011), с. 295; Попова-Мороз, В. (1997), с. 11.

<sup>685</sup> Ророва, V. (2018), p. 140-141.

отново, макар и само в ключовите места в и около канцела, и по осите на движение на клира<sup>686</sup>. Фигуративните представяния включват антични съдове - кантароси, потири и амфори, като в случая с базиликата в Кабиле те не са в наоса, а в нартекса поради предполагаемия път на дяконите, носещи необходимите съдове<sup>687</sup>. Трябва да се отбележи, че пуристският стил се наблюдава главно в мозаичните паметници в Тракия, Хемимонт, Родопа, Европа и Мизия II, като само на Балканите фигуралните включвания изчезват напълно (Марцинопол, Залдапа).

Съобразявайки се с развитието на теологичната мисъл, геометрично-орнаменталните композиции се използват в художествената украса на храмовете навсякъде в империята и се задържат до края на разглеждания период.

Тези нови насоки в стилово-иконографското изграждане на мозаичната украса през този период рефлексират и върху фигуралните изображения, които започват постепенно отново да се въвеждат. В аниконичните мозайки от времето на Теодосий I, *Изворът на Живота* и *Лозницата* са само фигурален образ на фона на геометрично-орнаментална композиция<sup>688</sup>. Поставянето на сцената е до местата с посветителски надписи и непосредствено около канцела, запазвайки по този начин своята важност като християнски символ. Пример за това е мозаичната украса в Епископската базилика в Одесос, базилика № 2 в Никополис ад Нестум, Евфразиевата базилика в Порентос, базиликата на Софроний в Никити и др. При някои от тези примери, в композицията е подчертана единствено Евхаристията (Никополис ад Нестум, Порентос), докато в Одесос, Евхаристията е обединена с Рая, което подсилва семантичния прочит на сцената и неговите по-сложни конотации (фиг. 80).

Трябва да се подчертае, че след като се въвежда отново фигуралният репертоар, в повечето случаи тези сцени се изгубват, „потъват“ между другите изображения<sup>689</sup>. Този нов художествен подход на моделиране, изобразяване и трактовка на образите, показва финалното изоставяне на предишната илюзионистична система, заемка от Античността, което води до

---

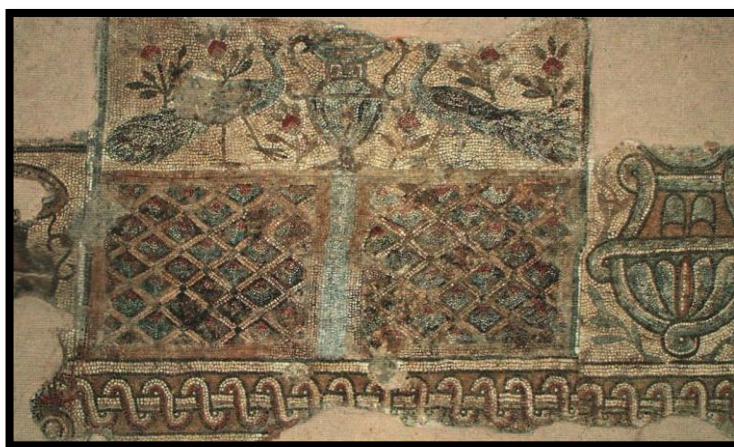
<sup>686</sup> *Op. cit.*, p. 107.

<sup>687</sup> Вж. Кабиле в каталога.

<sup>688</sup> Popova, V. (2016), p. 148.

<sup>689</sup> *Op. cit.*, p. 148.

създаването на нов тип подови композиции. В тях фигуралните мотиви са представени в отделни пана или в композиция, без рамка между тях (Евфразиевата базилика в Порентос, базиликата в Дион, базиликата в Салона, базилика № 7 в Пауталия, базиликата в м. Джамбаз тепе във Филипопол)). По този начин основната сцена, която носи Евхаристийните послания, се разпада в отделни образи (Филипопол, Хераклея, Пауталия), и в една украса могат да присъстват съдове с вино или вода, паун, *Извор на Живота*, *Лозница* и т.н.



Фиг. 80. Одесос, Епископска базилика, централен кораб,  
мозайка - реконструкция (по Ал. Минчев)

Проследените мозаични композиции показват, че художествено-естетическите насоки в мозаичното изкуство в края на този период, преминават в елегантния и изключително артистичен стил от Теодосиевата династия, наричан *фин*<sup>690</sup>. Преди да се стигне до него, обаче, трябва да се отбележи, че мозаичното изкуство на ранния Теодосий I се различава от финия стил в палитрата и е по-близо до Валентинианите и периода на Константин I, което показва, че то е преминало първо през влиянието на предишните периоди, а малко по-късно придобива типичния и изтънчен стил в палитрата си<sup>691</sup>. Примери за този фин стил са мозаичните паметници от базиликата в Сирмиум, базиликата в Хераклея, Епископската базилика във Филипопол, крайградската вила в Ореокастро и др. Мозаичната украса

<sup>690</sup> Popova, V. (2019), p. 109.

<sup>691</sup> *Op. cit.*, p. 109.

се характеризира с голямо художествено умение и творческа зрялост. Разнообразието от декоративни пана, хармоничното и пропорционално съчетание на отделните елементи, богатият и точен избор на цветове и нюанси определят високите изисквания на Константинополския художествен кръг<sup>692</sup>. Класическият принцип на изграждане на мозаичната декорация е видим в композициите, в които надлъжната ос е подчертана от симетричната декорация в страничните пътеки на базиликата (Хераклея, Филипопол). Но трябва да се подчертае, че симетрия има и във всяка отделна композиция, която изтъква основния мотив на Причастието, неговата полисемантика и доминантния му характер както във формален, така и в символен аспект. Всичко това определя и основната, характерна естетическа черта на мозаичната декорация през този период, а това е композиционното, стилово и символно единство.

Трябва да се отбележи също, че при управлението на Теодосиевата династия сцената *Извор на Живота* се усложнява, като в нея освен основните фигури се добавят и придружаващи ги фигурални образи – помалки птици и други животни. Развива се и иконографският тип на *Лозницата*, който, въпреки че се среща и в първия период, тук придобива завършеност и зрялост (Ореокастро, Никити).

Важен пример за усложняването на литургийния обред е мозаичната композиция от диаконикона на Епископската базилка в Лихнидос (фиг. 217А). Това е видимо както чрез присъствието на изображения на лъв и змия в сцената *Извор на Живота*, така и чрез мозаичния надпис с цитат от псалм 90. Освен това в друг мозаичен надпис, разположен в непосредствена близост, се споменава името на дякониса Павла (фиг. 216А). Това подчертава ролята на жената при извършване на литургийния обред, както и изводът, че подобни служения са изпълнявани в някои базилики на Балканите през целия период на ранното християнство<sup>693</sup>. При този паметник, който е датиран от края на IV – началото на V век<sup>694</sup>, иконографският и стилистичен анализ според нас определят едно по-конкретно датиране на тази мозайка, а именно от средата до края на V век.

---

<sup>692</sup> Westphalen, S. (2016), s. 98-99.

<sup>693</sup> За ролята на дяконисите в раннохристиянската обредна практика Вж. Делипапазов, А. Ж. (Архимандрит Авксентий) (2007), с. 181-192.

<sup>694</sup> Tutkovski, M. (2014), p. 129.

Освен това всички останали представяния на псалм 90 са от стенни мозайки и фрески, които са датирани именно в този период<sup>695</sup>.

По отношение на използваните съдове също се отбелязва голямо разнообразие: в базиликата № 2 в Никополис ад Нестум е представен кантарос с един лозов повлек, украсен с листа и грозде (фиг. 37А); в резиденцията под пощата в Августа Траяна е изобразен кантарос, но с накрайник, завършващ с форма на пиний и два лозови повлека, които излизат от съда (фиг. 81); в базиликата в Дион е представен кантарос с вода (фиг. 122А); в Евфразиевата базилика в Порентос е отново кантарос, но от него израстват две разцъфнали клонки с рози (фиг. 277А); в баптистерия в Амфиса над кантароса е представен рог на изобилието, от който прорастват растителни повлеци (фиг. 186А).



Фиг. 81. Августа Траяна, резиденция под Пощата,  
мозайка - фрагмент (снимка: А. Михайлов)

През този период изображенията на антични съдове са помествани вече не само в наоса, а и в нартекса, атрия и други спомагателни помещения. Тук отново характерните за античността мотиви се използват в християнската образна система, но те напълно са се превърнали в духовен атрибут и имат ясно изразен християнски символен характер.

---

<sup>695</sup> Единственото ранно изображение, сходно с илюстарция на псалм 90, е открито на саркофаг от Герона (312 г.), където Христос стъпва върху лъв, обвит със змия. Сюжети, илюстриращи псалм 90, има от паметници в Равена, които датират от средата до края на V век Вж. Vrenk, B. (2008), p. 43-44, Fig. 9-10.

Установяването на ортодоксалното християнство като единствената официална религия в империята при управлението на Теодосий Велики се отразява естествено и в мозаичната украса, в използваните мотиви и сцени, както и в тяхното разположение в базиликите. Развитието на новите художествени принципи може да бъде сравнено до голяма степен с решителното отхвърляне и забраната на езическите култове. По този начин след постепенното възвръщане на фигуралните мотиви в иконографските програми, те придобиват все по-изчистен, символен характер. Редуцират се образите в художествен аспект, за да се издигне в апотеоз символичното присъствие на Бог в тях.

Преодоляването на езическите култове, обаче, не води със себе си и единство на църквата. Монофизитските и други учения, особено арианството, които са осъдени от събора в Никея, продължават да се разпространяват, като това е особено валидно за Балканите<sup>696</sup>. Влиянието, което има арианството върху художествената декорация, се отразява и на мозаичната украса. Пример за това е мозаичният паметник от Сторгозия (фиг. 57А). Пред канцела е представена композиция, в която присъства Хризмата, повторена четири (или дори пет) пъти до мозаичния надпис на псалм 42. Както подчертахме многократно, Хризмата, респективно кръстът, като основни християнски символи, се избягва да се поставя на пода, с малки изключения, като посочения тук. Поставянето на Христограма на пода може да има различни причини, но в този случай това е най-вероятно под влияние на арианството, тъй като в района е засвидетелствано, че готите-федерати имат селища<sup>697</sup>.

Все по-често започват да се използват отделни изображения, които играят спомагателна роля и допълват основните Евхаристийни сюжети. Такова е изображението на паун, който е представен самостоятелно с варианти в пълен фас, пълен профил и във вертикално положение. Той участва и в сложни композиции до края на Античността като много стар източен и античен мотив, свързан с богатство и репрезентабилност/представителност. В християнството той е символ на

---

<sup>696</sup> Божилов, И. (2008), с. 218.

<sup>697</sup> Popova, V. (2016), p. 150.



Рая, Вечния живот, блаженството и др.<sup>698</sup> Примери има в мозаичната украса в базиликата във Верия (фиг. 101А), в сградата с неустановена функция в Епидаврос (фиг. 156А) и др. Използването на паун като централен образ в по-голяма композиция навлиза все по често в мозаичната украса, това особено се наблюдава през следващия период (Хераклея, Филипопол, Амфиса).

Както споменахме, осите на литургичното движение спрямо канцела се подчертават и от мозаичната украса. При такава с преобладаваща геометрично-орнаментална същност, като мозайката в базилика № 1Б в Кабиле, главните оси на движение на клира при изпълнение на самия процес се подчертават чрез схемата, композицията, ритъма, палитрата и отделни акценти. Те поддържат и подпомагат извършването на Светата Евхаристия<sup>699</sup>. Във формален аспект мозаичната украса служи като художествен фон, свързан с мистериозния дух в базиликата по време на свещенодействието, а фигуративните включвания (кантарос, амфора) са видимия символ на самото Тайнство с виното. В разгледаната мозайка съдовете са поместени в нартекса, което може да се свърже с действията на дяконите, внасящи съдовете в канцела, със своеобразно напомняне и подготовката към очакваното Свето Причастие, което ще се извърши в свещеното пространство на олтара. Други подобни примери са базиликата на Дамократ в Деметриас, базиликата в м. Палеохора в Маронея, базиликата във Верия и др.

Базилика № 2 в Никополис ад Нестум представлява интерес от литургична гледна точка. Както В. Попова посочва, много показателни за богослужението в базиликата са прекалено тесните кораби, входовете в канцела (централно и от север), по-високият северен кораб и поместената в него гробница на епископ, както и евентуалният вход именно тук към капелата<sup>700</sup>. Извършването на литургичното движение през наоса е подчертано посредством размера му, ясната ходова линия, мозаичния под и доказаното затваряне на поне първия интерколумний<sup>701</sup>. Северният кораб от своя страна е на по-високо ниво, а тясното му пространство ограничава

---

<sup>698</sup> Popova, V. (2016), p. 175.

<sup>699</sup> Popova, V. (2018), p. 141-142.

<sup>700</sup> Попова, В. (2011), с. 278-279.

<sup>701</sup> *Op. cit.*, с. 279.

движението, като това предполага влизането на малки групи, които да отдадат своята почит към християнските мъченици в мраморната гробница на капелата<sup>702</sup>. Всички ходови линии в базиликата посочват, че в капелата се е влизало през северния кораб, което показва нейната важност за богослужението, извършвано в храма.

Връзката между мозаичната украса и литургичното действие категорично се потвърждава от посочените примери. Освен това, чрез тях се установява, че през епохата на Теодосиевата династия се усложнява самата литургия, което се отразява в композиционното изграждане на мозайките.

Трябва да се отбележи, че в политически план краят на управлението на Теодосий I е белязано и с окончателното разделяне на Източната и Западната Римска империя<sup>703</sup>. Това решение отначало не се отразява решително в мозаичната украса, но с времето стиловите различия се засилват и се установяват много по-категорично влиянията в тях. Това е видимо както в стиловите характеристики, така и в използваните фигурални сцени и мотиви. Въпреки това основен белег на мозаичната украса в християнските култови сгради е, че окончателно придобиват стилистически и композиционни характеристики, изцяло пригодени към християнската теология<sup>704</sup>.

#### *4.1.3. Промените от втората половина на V век до коронаването на Юстиниан I в 527 г.*

Този период е белязан от изключително много военни конфликти, вътрешни междуособици и варварски нашествия<sup>705</sup>. Особено това е характерно за управлението на Зенон, когато се слага и края на Западната Римска империя, поради завладяването ѝ от Одоакър, който през 476 г. е провъзгласен за крал на Италия<sup>706</sup>. Краят на периода, при управлението Анастасий I, също е очертан от политически кризи, които се отразяват и върху църковния живот. Подкрепата, която оказва самият император на

---

<sup>702</sup> *Op. cit.*, с. 279.

<sup>703</sup> Теодосий Велики разделя империята чрез политико-административно решение, с което поделва властта между двамата си сина – Аркадий и Хонорий Вж. Божилов, И. (2008), с. 62-63.

<sup>704</sup> Попова, V. (2016), p. 169.

<sup>705</sup> Божилов, И. (2008), с. 134.

<sup>706</sup> Haussig, H.-W. (1971), p. 73-74.

монофизитите, води до сблъсъци и дори до бунт в Константинопол<sup>707</sup>. Всички тези размирици се отразяват и върху художествената украса на базиликите, в избора на теми и отделни елементи в иконографските програми.

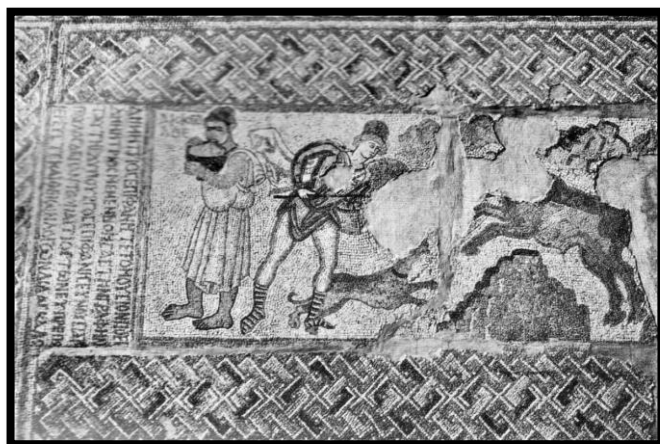


Фиг. 82. Пула, базилика „Св. Мария Формоза”, южен неф, мозайка, птици около кошница с плодове (снимка: Ž. Ujčić)

Продължават да се използват наложилите се иконографски програми на *Изворът на Живота*, *Лозницата* и съдовете с вино или вода, но се отбелязва едно все по-засилено усложняване на сцените (Епископската базилика в Хераклея Линкестис, базиликата в Скампа). Появяват се по-често сюжетите от смесен тип – *Извор* и *Лозница* (Аретуса, Арапя), както и участието на много допълнителни фигури в тях – по-малки птици и животни, архитектурни литургични елементи и др. (Октиси, Аргос, Скампа). По този начин мозайчната украса въздейства като симфония от образи, в която основните изображения, пряко свързани с Евхаристията, са подкрепени от допълнителни сцени и мотиви. Така в иконографските програми започват все по-често да се използват отделни изображения, разгледани в Евхаристиен контекст. Освен паунът, се включват и по-усложнени мотиви и сцени, като птици, фланкиращи кошница с плодове или растителен мотив. Изображение на две птици, фланкиращи кошница с плодове, присъства в мозайчната украса на базилика „Св. Мария Формоза” в Пула (фиг. 82), а птици около растителен мотив – клонка, цвете и др., - са представени в Епископската базилика в Партикополис (фиг. 129А); базилика № 1 в Никополис ад Нестум (фиг. 31 в каталога), сграда с неустановена

<sup>707</sup> *Op. cit.*, p. 96.

функция в Коринт (фиг. 153А), Епископската базилика в Микрево (фиг. 136А) и др.



Фиг. 83. Тива, сграда на ул. „Плутарх” № 6,  
мозайка – фрагмент, ловна сцена (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

В иконографската програма навлизат и ловни сцени, които имат своя първообраз в античната художествена система, където триумфът на силните над слабите и ролята на аристокрацията като арбитър затвърждават позицията на елита в късноантичното общество<sup>708</sup>. В контекста на християнските ценности тези сцени се трансформират в цикличната концепция за сезоните и Времето в християнството. Според някои интерпретации, те са символ на неизбежния и предопределен сблъсък, в който едното животно (елен, бик и др.) създава алюзия за жертва, към необходимото жертвоприношение в името на Бог, а другото животно, което атакува (лъв, куче и др.), е символ на разрушителните сили на смъртта<sup>709</sup>. Сублимираната картина представя борбата на живота и смъртта, жертвата и Възкресителното желание, жертвоприношението, необходимо за спасението на душата, но преди всичко тази сцена, на смъртоносен конфликт, е олицетворение на Възкресението, използвайки предхристиянския символичен смисъл на жертвоприношението<sup>710</sup>. Но по-скоро схемата с ловуващо и преследвано животно е заемка от предшествващата езическа

<sup>708</sup> Подобни сцени са представени в мозаичната украса във Вилата на соколара в Аргос Вж. Åkerström-Hougen, G. (1974), p. 122, No. 3.

<sup>709</sup> Champeaux, G. (1966), p. 42-43.

<sup>710</sup> Ferguson, G. (1971), p. 22.

култура, която в ранното християнство е преосмислена съществено. Такива сюжети присъстват в базиликата в Ермиони (фиг. 150А); в сграда с неустановена функция в Тива (фиг. 83); в Епископската базилика в Хераклея Линкестис (фиг. 92А) и др.

В мозаичната украса от този период започва да се забелязва усилване на влиянието на стенописите и стенните мозайки от Италия. Пример за това е мозаичната украса от параклиса в Арапя (фиг. 210А). Сцената представя *Пастир и стадо в пасторален пейзаж*, която има сходни иконографски белези с добре познатата сцена *Добрят Пастир*. Този образ присъства в много християнски гробници и катакомби до Тесалоника, като минава през много трансформации, определяни и свързани с текстовете от Стария и Новия завет. Основната разлика при паметника от Арапя, е в конкретното изображение на пастира, както и в придружаващите го фигурални образи. Именно иконографските белези определят, че в композицията от паметника в Арапя не е представен *Добрят Пастир*, а библейски разказ, вероятно описан в Стария завет. С. Хидри предлага семантичен прочит на сцената, свързан с историята, предадена в Книга на Тобит<sup>711</sup>. Анализът е твърде спорен, особено в контекста на *Извора на Живота*, с който тази сцена е композиционно и символно свързана. Евхаристийната символика на сцената *Извор на Живота* се подчертава от пасторалния сюжет, но пълната картина трябва да се тълкува в синхрон. По този начин ще се определи и специфичната литургийна функция на мозаичната декорация, както и символните послания, които носи. Трябва да се отбележи и фактът, че сцената не е поставена около канцела, а в параклиса на базиликата, което обозначава и извършването на литургийни действия в тази част на храма.

Проследявайки мозаичната украса от това време, прави впечатление, че геометрично-орнаменталните мозаични композиции с отделни фигурални включения (базиликата в м. Джанавара в Одесос, Епископската базилика в Стоби), се използват успоредно с композиции с превес на фигуралните мотиви в тях (Епископската базилика във Филипопол, базилика Б в Билис, Епископската базилика в Хераклея Линкестис). Преди всичко, обаче, фигуралните мотиви окончателно се завръщат в мозаичните композиции,

---

<sup>711</sup> Hidri, S. (1999), p. 14-15.

като търпят развитие както в стилово-иконографски, така и в семантичен аспект. Например мозаичната украса в Епископската базилика в Хераклея Линкестис показва как сцената *Извор на Живота*, която в началото е помествана в канцела или непосредствено до неговата преграда, в случая е представена в екзонартекса, като дори е мултиплицирана<sup>712</sup>. Това е показател за промяната в извършването на Евхаристийното тайнство, което от своя страна се отразява на вида, големината и мястото на свързаните с него символни образи. Освен това мозаичната декорация е с великолепа и изключително богата иконографска програма, която съдържа образи, предадени живописно, с богато цветово изграждане, с плътен обем и пропорционални форми. Класическото симетрично разпределяне на мозаичните схеми и техните фигуративни запълвания, както и високото ниво на трактовка и изпълнение са пример за влияние на Константинополския художествен кръг<sup>713</sup>. По същият начин са трактовани образите и в мозаичната украса на Епископската базилика във Филипопол<sup>714</sup>. За разлика от тях, се наблюдават и мозайки с по-занижени художествени качества, при които фигуралните мотиви са изградени схематично, дори непропорционално (Лин, Антигоней, Месаплик). Този процес е нормален, предвид голямата територия на империята, както и майсторството на отделните ателиета, като тези с големи художествени постижения работят в главните административни и църковни средища.

През този период продължават да се срещат изображения на кръст и Хризма, макар и не често. Например в апсидата на базиликата в Микрево е изобразена Хризма, като поставянето ѝ там вероятно отразява времето, когато все още това не е било забранено, като изключение от това правило или анахронизъм<sup>715</sup>.

Сложни и необичайни иконографски програми притежават мозаичните паметници в базиликите в Скампа, Антигоней и Месаплик. Допълнителните фигурални мотиви в композицията в Скампа, освен с псалм 42, са свързани и с псалм 104, което говори също за усложняване на

---

<sup>712</sup> Вж. Хераклея Линкестис в каталога.

<sup>713</sup> Dimitrova, E. (2006), p. 182-183.

<sup>714</sup> Pillinger R., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 227-238.

<sup>715</sup> Вж. Сторгозия в каталога.

литургийния процес<sup>716</sup>. В базиликата в Антигоней е представена елипсовидна мозаична композиция, разделена на три пана – правоъгълно централно и две полукръгли в краищата (фиг. 204А). В двете странични са представени *Изворът на Живота* и *Творенията на Океана*, а в центъра е поместена фигурална сцена без аналог до сега – човешка фигура с глава на куче и голяма змия около нея<sup>717</sup>. Според М. Зеко, това е Св. Христофор, който е хванал змия с едната си ръка, а с другата замахва да я удари<sup>718</sup>. Сюжета може да се тълкува и в по-общ план, като борбата на доброто и злото, вярата и изкушението и др. Друго антропоморфно изображение е представено в базиликата в Месаплик (фиг. 84). Изобразен е мъж в профил, със свободно падаща до раменете коса, завързана с червена лента, а на главата с шлем. Отдясно е поставен надпис на латински – *АРАКЕАС*<sup>719</sup>. Дадени са различни предположения за идентифициране на образа, които го свързват с: персонафикацията на северния вятър; бог Абраксас, почитан от еврейската общност; строителят на базиликата; монах и др.<sup>720</sup> Преди всичко, обаче, тези антропоморфни изображения показват влиянието, което оказват художествените тенденции, идващи от Северна Италия, върху мозаичното изкуство в провинциите от Западните Балкани. Въпреки че в стилово отношение мозаичната украса от Антигоней се различава от тези влияния, тъй като е изключително схематична, формализирана, с редуцирани обеми, непропорционална и дори груба. Поради това можем да прецизираме датировката на мозаичната украса от този паметник и да я датираме по-скоро в края на VI – началото на VII век.

Както подчертавахме многократно, мозаичната украса е отражение главно на литургията през периода, в който се проследява. Ако разгледаме мозаичната украса в Епископската базилика във Филипопол, много ясно можем да отбележим както основните посоки на движение, така и спирките, в които се четат определени псалми. Повтарящите се елементи в мозаичните схеми, разнообразието от композиции, запълващи елементи, включително размерите и цветовете, създават много динамичен ритъм, който концентрира

---

<sup>716</sup> Сцената е описана в Католага и в глава III – сцена *Извор на Живота*, тип 4 (бел. авт.).

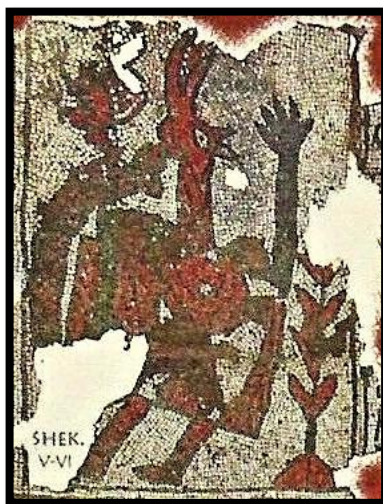
<sup>717</sup> Dhano, Dh. (1981), p. 150-152.

<sup>718</sup> *Op. cit.*, p. 152.

<sup>719</sup> Budina, Dh. (1977-78), p. 226.

<sup>720</sup> Komata, D. (1984), f. 198.

вниманието към главната ос от входа на наоса към олтара и апсидата. Двете паралелни успоредни оси в страничните кораби подчертават пътя към деамбулатория и с поместването на *Извора на Живота* са показател за самите обредни действия, извършвани от клира. Фигуралните включвания в композицията в източната част на наоса са най-пищната демонстрация на богатството на видимия свят<sup>721</sup>, които имат и символични значения, свързани с основните раннохристиянски понятия<sup>722</sup>. Геометричните мотиви също носят послания, характерни за Светото Причастие. Например възлите на Херакъл и Соломон, едни традиционни антропейони в езичеството, тук са трансформирани в пожелания за благоденствието на църквата и за хармонията, която Създателят дарява на природата и човечеството<sup>723</sup>.



Фиг. 84. Антигонея, раннохристиянска базилика,  
мозайка - фрагмент (снимка: Dh. Dhamo)

Поместването на сцената *Извор на Живота* в страничния кораб най-вероятно показва местата за литургична спирка, предназначена за проповед. Освен това тази иконография предположително се свързва и с култа към Дева Мария – Животворен източник, който се появява в Константинопол в средата на V век<sup>724</sup>. Това е признак за промяна в литургийния обред, като може да се предположи, че още преди да влезе в олтара, свещеникът чете,

---

<sup>721</sup> Ророва, V. (2018), p. 144.

<sup>722</sup> Вж. Хераклея в каталога.

<sup>723</sup> Ророва, V. (2018), p. 142.

<sup>724</sup> *Op. cit.*, p. 139.



освен псалм 42, и друг текст, посветен вече на Богородица - Живоносен Източник. В северния кораб композицията е буквално повторение на *Извора на Живота* в южния, като тези сцени посочват движението на мъжката и женската част от богомолците към олтара, където се предполага деамбулаторий с крипта или друго подобно съоръжение, пред реликвария на който се покланят клирът с богомолците<sup>725</sup>.



Фиг. 85. Филипопол, Епископска базилика, атрий,  
мозайка – фрагмент, паун (снимка: Е. Кантарева-Дечева)

Присъствието на мозайка с изображение на паун в атрия се тълкува като предварителна част, преди началото на литургийната процесия, водена от епископа или друго духовно лице<sup>726</sup> (фиг. 85). Поради тази причина мястото в атрия, където е разположен паунът, е било предназначено само за епископа, който е приветстван от присъстващите именно тук<sup>727</sup>. Това обяснява защо паунът не е обърнат към зрителите, а към него. Примерът с мозайчната украса от Епископската базилика във Филипопол показва различните оси на движение при извършване на литургията, които в случая са централна и две странични – лява и дясна. Същият случай се повтаря с мозайчната декорация на базиликата в Хераклея, което отново е пример за усложняването на литургийния процес през този период.

Освен мозайчна украса, която е изградена симетрично и ясно установява осите на движение, в някои базилики в декорацията присъстват

<sup>725</sup> *Op. cit.*, p. 139-140.

<sup>726</sup> *Op. cit.*, p. 147.

<sup>727</sup> Matthews, T. (1982), p. 125.

разнообразни мотиви и сцени, поместени строго премислено във вътрешното пространство. Това говори за промяна и в движението при извършване на литургийния обред. Освен централната и страничните оси (базилика Е в Билис, Епископската базилика във Филипопол, южната базилика във Фароса), в базиликите от този период се наблюдава и асиметрична, която не се отразява в планировката на базиликата, а само в мозаичната украса (базиликата на Тирсос в Тегея, базиликата в Антигоней).

Тези разнородни в иконографски и стилев аспект примери показват изключителното разнообразие от похвати, трактовка, формоизграждане, използвани мотиви и сцени, както и тяхното разположение в храмовете, на мозаичните композиции от този период. Този преходен период на големи политически промени се отразява и в мозаичната декорация, в която се преплитат източни със западни художествени влияния, езически символи с християнски послания, но основната водеща характеристика е възвръщането към фигуративността в иконографските програми, но вече напълно различна от античните принципи на формоизграждане. Духовността напълно е изтласкала материалността в образите и те въздействат като духовни послания, свързани със Св. Тайнства.

#### *4.1.4. Новият стил и изборът на място от епохата на Юстиниан I. Ролята на императора и неговата епоха за културата на ранна Византия.*

С управлението на Юстиниан I настъпват изключително много промени в политическия, административния и културен живот на империята. Основните цели, които той следва, в своята политика на държавник, са две: да възстанови империята в нейната някогашна цялост и да наложи православието в цялата империя<sup>728</sup>. Втората цел е свързана с обединението на Източната и Западната църква, като още при Юстин I, но под влияние на бъдещият император Юстиниан, се слага край на схизмата над Западната църква<sup>729</sup>. Освен това през този период, наречен неслучайно „векът на Юстиниан“, установяването на православната църква като институция с огромна роля в живота на империята се потвърждава и от огромното строителство на християнски култови сгради. Връх на тази дейност, разбира се, е издигането на църквата „Св. София“ в сърцето на

---

<sup>728</sup> Божилов, И. (2008), с. 64-65.

<sup>729</sup> *Op. cit.*, с. 65.

Константинопол<sup>730</sup>. Всичко тези процеси на небивал разцвет и развитие в художествения живот на империята се отразяват и в мозаичното изкуство. Не е случаен факта, че високите художествени постижения, които бележат това време, носят наименованието „Юстинианов Ренесанс“, тъй като зад всичко това стои вдъхновяващата фигура на самия император<sup>731</sup>.



Фиг. 86. Никополис, базилика А, трансепт - северна част, мозайка (снимка: М. Спирос)

Примерите от мозаичните паметници на Балканите показват едно изключително високо постижение по отношение на художествените и техническите качества на мозайките, но освен това сме свидетели на рафинирана богословска идея, която стои зад направата им. Например мозаичната украса от базиликата на Дометиос в Никополис притежава великолепа иконографска програма, наситена с много Евхаристийни послания (фиг. 191А-197А). Фигуралните мотиви са изградени пропорционално, обемно, много живописно, а колоритът е богат и въздействащ. Стилът на мозайките е великолепен представител на високите художествени постижения в мозаичното изкуство по време на Юстиниановата династия (фиг. 86). Тя е хармонично съчетание между античното наследство и утвърдената вече образна раннохристиянска система. Освен това е пример за това, как на определено изображение, което е

<sup>730</sup> Grabar, A. (1966), p. 38-39.

<sup>731</sup> *Op. cit.*, p. 42.

използвано в античното изкуство, е дадено християнска интерпретация, без да буди дискурси за езическия му характер<sup>732</sup>. Подобни фигурални изображения са често срещани в мозаични украси от гръко-римския период, като иконографията им се възприема и се разпространява в Източната Римска империя през IV-VI век<sup>733</sup>. Паралели могат да се направят с мозайки от Мала Азия, Сирия и Палестина, като сходни композиции са открити и в Антиохия<sup>734</sup>. На Балканите подобни композиционни решения, схеми, запълващи мотиви и фигурални изображения имат съответствия с мозаичната украса от базиликите в Неа Анхиалос<sup>735</sup>, Клапси<sup>736</sup>, Атина<sup>737</sup>, Тегеа,<sup>738</sup> Тесалоники<sup>739</sup>, Амфиполис<sup>740</sup>, Хераклея Линкестис<sup>741</sup>, базилика 7 в Пауталия и др. Трябва да се подчертае, че техническото изпълнение на мозаичната украса е изключително прецизно, подкрепено от високото художествено майсторство на мозаистите, превръщат декорацията в един от най-добрите примери от периода на Юстиниановия Ренесанс.

Друг пример е мозаичната украса от четириконхалната църква в Лихнидос<sup>742</sup>. Богатството от образи, фигурални сцени и декоративни мотиви превръщат мозаичната декорация в художествен спектакъл с огромен символен заряд. Подобни фигурални изображения се срещат в мозаичната декорация на базиликите в Билис, като някои сцени са почти идентични<sup>743</sup> (фиг. 242А). Според С. Мучай и М.-П. Рейно, стилистичните характеристики са толкова близки, че най-вероятно мозайките са правени от едно мозаично ателие, създавало по-късно повечето мозайки от църквите на Билис<sup>744</sup>. Това определя и конкретизиране на датировката на мозаичната украса на базилика D в Билис, която трябва да се определи от второто-третото десетилетие на VI век до средата на века.

---

<sup>732</sup> Kitzinger, E. (1951), p. 110-113.

<sup>733</sup> Caraher, W. R. (2003), p. 179-180.

<sup>734</sup> Kitzinger, E. (1951), p. 121-122.

<sup>735</sup> Spiro, M. (1978), p. 314-316.

<sup>736</sup> *ΣΥΝΤΑΓΜΑ II* (1987), σ. 168.

<sup>737</sup> *Op. cit.*, σ. 208-209.

<sup>738</sup> *Op. cit.*, p. 97-98.

<sup>739</sup> *ΣΥΝΤΑΓΜΑ III* (1998), σ. 189-193.

<sup>740</sup> *Op. cit.*, σ. 333-335, 347.

<sup>741</sup> Dimitrova, E. (2006), p. 180-183.

<sup>742</sup> Pillinger R., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 238.

<sup>743</sup> Cecka, N., Muçaj, S. (2005), p. 76-79, Fig. 61ff.

<sup>744</sup> Muçaj, S., Raynaud, M.-P. (2005), p. 383-397.



Фиг. 87. Делфи, раннохристиянска базилика, наос,  
мозайка – фрагмент, ловна сцена (снимка: П. Ασπυακοπούλου-Ατζακά)

В многообразието от допълнителни сцени, които навлизат трайно в иконографската програма на християнските култови сгради, продължават да се използват: изображения на различни птици, животни и морски създания, представящи *Творенията на Земята и Океана* (базиликата в Клапси, фиг. 179А; базилика А в Никополис, фиг. 193А); и ловни сцени (базилика А в Никополис, фиг. 194А; базиликата в Делфи, фиг. 87). Но през този период все повече се открояват сюжетите, представящи сезоните и месеците. Тези календарни сцени също са заимствани от античното изкуство<sup>745</sup>. При ранното християнство те служат основно за показване на просперитет, чрез цикъла на селския живот, и свързват този идеал с покровителя, поръчителя на самия паметник или в общ план, на самата институция, която в случая е Църквата<sup>746</sup>. В този контекст, това добавя допълнително семантично ниво към техния прочит, като освен със сферите на Земята и Океана, те се свързват и с авторитета на духовенството, чрез привилегированата им роля в литургийното шествие.

Някои автори интерпретират присъствието на календарни теми в култовите християнски сгради, като подчертаващи „християнизирането на времето“, при което традиционните празници, отбелязващи важните моменти от годината, отстъпват на християнските празници и тържества,

<sup>745</sup> Caraher, W. R. (2003), p. 177.

<sup>746</sup> Ασπυακοπούλου-Ατζακά, Π. (1984), σ. 399-402.

контролирани от духовенството<sup>747</sup>. Разбира се, че на тези цикли може да се даде и друг прочит, тъй като сезоните и свързаните с тях празници са породени от Бог, и техният календар продължава да се спазва непроменен. Това означава, че същността им се запазва, но получават различни имена. Примери за такива сцени има в мозаичната украса от края на предния период (базиликата на Тирсос в Тегея, фиг. 163А-165А), но през епохата на Юстиниан се срещат много по-често (сграда с неустановена функция в Тива, фиг. 176А; базиликата в Делфи, фиг. 88).



Фиг. 88. Делфи, раннохристиянска базилика, централен кораб,  
мозайка - фрагменти (снимка: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Възвръщането към античните художествени принципи, което е характерна черта за тази епоха, е видимо в много мозаични композиции, като в базиликата в Делфи, в базилика А в Никополис, в Южната базилика в Юстиниана Прима, в сграда с неустановен произход в Тива и др.<sup>748</sup> Антропоморфните изображения, представлящи персонификация на месеците (Делфи, Тива), на ловци и рибари (Никополис, Билис) и на пастир (Юстиниана Прима), са изградени точно, пропорционално, обемно, в динамични пози и с класически рисунък на фигурите. Тези образи обаче не могат да бъдат сбъркани с античните, тъй като подборът на символните групи и духовното присъствие зад материалната форма говори за обогатена християнска култура от нови разпознаваеми теологични концепции за цикличното следване на сезоните в християнското схващане за времето.

<sup>747</sup> Caraher, W. R. (2003), p.178.

<sup>748</sup> Вж. Тива, Делфи и Юстиниана Прима в каталога.

През този период върху мозайчната украса на Западните и Централните Балкани се засилват все повече художествените влияния, идващи от Северна Италия<sup>749</sup>. Пример за това е мозайчната украса от базилика № 7 в Пауталия, която е великолепно съчетание на техническо майсторство и художествени похвати<sup>750</sup>. Композицията в апсидата е балансирана, с хармонично и пропорционално съчетание на отделните елементи, а фигуралните изображения са трактовани посредством класическите принципи на рисунък, пропорции, симетрия и цветово нюансиране. В реконструкцията се предполага използването на Хризма като олицетворение на Исус и на агънците като- на Апостолите, с паралели мозайки от базиликата „Сант Аполинаре ин Класе” и мавзолея на Гала Пладиция в Равена<sup>751</sup>. Това е един от факторите, които определят и влиянието на западната литургия в този район. На Балканите подобни фигурални изображения и символни групи се срещат в мозайките от базиликите в Сторгозия<sup>752</sup>, Микрево<sup>753</sup>, Бутротум<sup>754</sup>, Билис<sup>755</sup> и др.

Инспирирано от тези влияния е и изображението на *Добрия Пастир*, което е представено в Южната базилика в Юстиниана Прима (фиг. 266А). Разположено е в източната част на централния кораб<sup>756</sup>, като трябва да подчертаем, че подобни изображения се срещат изключително рядко в подови мозайки и се поместват главно по стените и куполите на базиликите. Образът на Добрия Пастир е повлиян от късноантичното изкуство, където в мозайки, стенописи и саркофази често присъства изображение на пастир, обичайно придружен от агне и куче<sup>757</sup>. Този сюжет носи идилически внушения със значение на подкрепа, защита и добруване в сегашния и отвъдния свят<sup>758</sup>. Предполага се, че в някои сцени пастирът е проекция на бог Хермес<sup>759</sup>, но се среща също така добре познатата фигура на Орфей. Преминал от езическото и раннохристиянското изкуство, той е един от

---

<sup>749</sup> Polimeri, E. (2017), p.151-152.

<sup>750</sup> Popova, V. (2018), p. 153.

<sup>751</sup> Poeschke, J. ((2009), s. 112-123.

<sup>752</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 81-82.

<sup>753</sup> *Op. cit.*, s. 382-384.

<sup>754</sup> Bowden, W., Përzhita, L. (2004), p. 182-183.

<sup>755</sup> Polimeri, E. (2017), f. 57-58.

<sup>756</sup> *Op. cit.*, сл. 12.

<sup>757</sup> Awes-Freeman, J. (2015), p. 176-177.

<sup>758</sup> Cachia, C. ( 2006), p. 113-179

<sup>759</sup> Awes-Freeman, J. (2015), p. 173.

малцината, останал жив след посещението в отвъдния свят, затова в християнството се възприема като олицетворение на възкръсващия живот, Спасението и на самия Спасител – Исус Христос<sup>760</sup>. В Евангелие от Лука се разказва притчата за изгубената овца: „Кой от вас, ако има сто овце, и му се изгуби една от тях, не оставя деветдесетте и девет в пустинята, и не отива след изгубената докле я намери? И като я намери, вдига я на рамената си радостен” (15:4-5)<sup>761</sup>. В този контекст изобразените допълнителни зооморфни фигури в разглежданата сцена – трите агънци, - са олицетворение на верността към Христа и изобщо на служещия на Христовата вяра<sup>762</sup>. По този начин сцената *Добрият Пастир* е обвързана с християнската догма за Възкресението и с Царството Божие, като може да се съотнесе към всичко, свързано с тези послания – саможертвата, изкуплението, безсмъртието, Вечния Живот и др.<sup>763</sup>.

Продължава да се използва и сцената *Пастир и стадо в пасторален пейзаж*, като сходни сюжети са представени в мозаичната украса на базилика В и базилика С в Билис (фиг. 238А, 241А)

В иконографските програми през този период, свързани пряко със Св. Евхаристия, вече има установени наложили се типове. Такива са класическият иконографски тип 1 на *Изворът на Живота*, подтип 1 - съд, от който прораста лозница (Китрос, Никити); подтип 2 - съд, фланкиран от елен и кошута/два елена, с добавени и птици (Солина); подтип 3 - съд, фланкиран от птици (Лихнидос); подтип 4 - зедно с елените и фонтана присъстват и птици, кълвящи грозде или листата на лозницата, понякога и разхвърляни цветя (Едеса); подтип 5 - пиещи птици и елени (Лихнидос, Билис); тип 6 - *Изворът на Живота* в съчетание с центрична геометрична мозаична схема (Амфиполис) и др. От посочените примери е видно голямото ранообразие от използвани типове и подтипове, но това, което обединява всички композиции, е концепцията за единство сред

---

<sup>760</sup> Уваров, А.С. (2001), с.131, 175.

<sup>761</sup> Лука 15:4-5.

<sup>762</sup> „Пасете Божието стадо, което имате, като го надзиравате не принудено, а доброволно и богоугодно, не заради гнусна корист, но от усърдие, и не като господарувате над причта, а като давате пример на стадото; и кога се яви Пастиреначалникът, ще получите неувяхващия венец на славата”. Вж. 1 Пет. 5:2–4.

<sup>763</sup> Awes-Freeman, J. (2015), p. 159-195.



многообразието. С други думи, става въпрос за духовното послание, което е водещо пред художествения образ.

Тенденцията за поставяне на сюжетите с Евхаристийна тематика не само в канцела и апсидата, а и в други пространства на базиликата, продължава. Храмовете са богато украсени и освен големи пана с фигурални сюжети, разположени в най-свещените пространства, присъстват и отделни фигурални изображения, самостоятелно или като запълващи мотиви, в нартекса, екзонартекса, анексите, атрия и др. (Никополис, Билис, Антигоней). По този начин Евхаристията не е подчертана само в една голяма сцена, а е мултиплицирана в множество по-малки, които са поставяни до други мотиви (Клапси, Никополис, Спарта). Това акцентира, че през епохата на Юстиниан успоредно се използват старите наложили се формули, заедно с навлизащото и засилващо се разпадане на основната сцена, на множество мотиви. Трябва да се отбележи, че спомагателните мотиви и сцени се поставят в централната и западната част на храма, като в източна посока, към канцела изображенията стават все по-свързани пряко с литургията и съответно натоварени с повече Евхаристийна символика. Това превръща художествената украса в храмовете в изключително богат естетически спектакъл с духовни послания в целия спектър на християнската теология. Освен това тази тенденция позволява да се затвърди впечатлението за все по-голямото усложняване на литургийния процес и специфичните движения на духовенството, които обхващат, освен централния и страничните кораби, също така спомагателните помещения на базиликата.

Трябва да подчертаем, че Евхаристийни сцени се поставят и в баптистериите, което е непрекъснат процес през целия разглеждан период (Стоби, Лихнидос, Хераклея Линкестис, Филипопол, Бутротум). Многократно изтъквахме връзката между двете тайнства – Евхаристия и Кръщение, - която се осъществява чрез обредната практика. Сцените посочват точните действия, които се извършват от участниците в Светото тайнство, както и псалмите, които се четат при формалните и символични фази на обряда<sup>764</sup>

---

<sup>764</sup> Вж. Линидос, Филипопол и Бутротум в каталога.

В търсенето и използването на античните художествени принципи в мозаичните ателиета през епохата на Юстиниан се достига до едно ново измерение на християнския образен език. В съвършен синтез с художественото майсторство, изграждащо формално образите, е богословското послание, което осмисля сцените като вдъхновени от Бог. Именно тук си подават ръка словото и образът, изграждащи великолепната картина на сътвореното от Бога и на Спасението, идващо от Иисус.

В този век, белязан с голям политически възход, Юстиниан се опитва да възстанови и единството на църквата<sup>765</sup>. По време на Петия Вселенски събор в Константинопол през 553 г. монофизитите са приети обратно в лоното на православието<sup>766</sup>. Това не води обаче до очакваното единение на църквата. Един от най-изявените противници на монотелитството, което се появява именно поради завръщането на монофизитите, е Максим Исповедник. Неговата мъченическа смърт окончателно разделя двата лагера и монофизитството е осъдено на Шестия Вселенски събор в Константинопол през 680-681 г.<sup>767</sup> По този начин стремежът на Юстиниан към духовно обединение на православието и другите религиозни течения – ереси, не се осъществява. Това не променя ролята, която има императорът, за политическата и духовната мощ на империята при неговото управление, но тя не се оказва устойчива и през следващият период империята бързо изгубва своята сила, което естествено се отразява и на изкуството.

*4.1.5. Иконографско-стиловото развитие и разположението на Евхаристийните изображения и сцени от Пост-Юстиниановия период до края на VI-началото на VII век.*

Периодът след управлението на Юстиниан на Балканския полуостров е свързан с катастрофални земетресения и с нашествията на авари и славяни и опустошенията, свързани с тях, което е отражение на цялостното положение в империята<sup>768</sup>. В началото на VII век ситуацията се усложнява още повече, като империята преживява изключително тежка политическа и икономическа криза<sup>769</sup>. Непрекъснатите военни конфликти и опити да бъде

---

<sup>765</sup> Божилов, И. (2008), с. 219-220.

<sup>766</sup> Поснов, М. (1993), с. 108-109.

<sup>767</sup> *Op. cit.*, с.110.

<sup>768</sup> Haussig, H.-W. (1971), p. 226-227.

<sup>769</sup> *Op. cit.*, p. 261-263.

запазена целостта ѝ води до западане на храмовото строителство, като естествено това рефлектира и върху мозаичната украса. Съхранените от този период мозайки поради варварските разрушения, са малко и по тях е трудно да се установи прехода и етапите, през които преминава мозаичното изкуство. Съхранените сцени показват редуциране на класическите художествени похвати от времето на Юстиниан. Композициите са далеч от художествените постижения от предходния период, образите са изградени схематично, някои дори грубо и непропорционално. Пример може да дадем с изображението на орел, което се използва значително рядко. Като самостоятелен образ произлиза от езическите времена, като символ на Зевс/Юпитер, Сарапис, Сабазий и други източни и юдейски мъжки божества<sup>770</sup>. В ранното християнство се трансформира в символ на победата на християнската вяра, на висшата небесна сфера и на господството<sup>771</sup>. Наблюдава се в мозаични паметници от Юстиниановата епоха (базиликата в Делфи, фиг. 189А; базиликата в Патра, фиг. 166А), като иконографията му е почти хералдична, но образът е изграден обемно, пропорционално и живописно (фиг. 89). Ако направим сравнение с подобни изображения от Пост-Юстиниановия период, ще установим съществени различия, които се изразяват в една силно обобщена трактовка на образите, а общото внушение е за едно формализирано и хералдично като внушение мозаично изкуство (фиг. 90).

Мозаични паметници от този период са запазени в Молаи (фиг. 167А), Ермиони (фиг. 160А), Кесария (фиг. 117А) и Юстиниана Прима (фиг. 270А). В базиликата в Молаи във фигуралните сцени присъстват редица образи: заек и бик (крава), разположени един над друг; орел с разперени крила, който държи в ноктите си лисица, а около него един по-малък орел и два петела в долната част; орел с разперени крила, който е хванал заек, а около него един по-малък орел, две риби и два петела в долната зона и др. Всички сцени притежават изброените по-горе качества, освен това цветовата гама е монотонна, а композициите – без подчертана композиционна ос. В Ермиони се наблюдава същия характер на мозаичната украса, като представената сцена *Извор на Живота* е трактована

---

<sup>770</sup> Caraher, W. R. (2003), p. 173.

<sup>771</sup> *Op. cit.*, p. 176-177.

изключително сухо и антикласически<sup>772</sup>. Останалите сцени (два пауна около палма, а около тях лозови повлечи с листа и гроздове; гъска, която е уловила змия (риба), като зад нея е изобразена още една птица, както и два пауна в горната зона, на фона на растителни повлечи с бръшлянови листа; орел с разперени крила, хванал по-малка птица и др.)<sup>773</sup>, притежават същите художествени характеристики. Трябва да се отбележи динамиката в сцените, която се дължи на линейната структура на образите и особената ритмичност, следствие на рисунъка, а не на самото движение на представените птици и животни.



Фиг. 89. Делфи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка – фрагмент, орел (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)



Фиг. 90. Молаи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка-фрагмент, орел (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

---

<sup>772</sup> Sodini, J.-P. (1980), p. 164.

<sup>773</sup> Spiro, M. (1978), p. 172-179, Fig. 189-196.

Посочените примери отново подчертават, че този последен етап от развитието на мозаичната украса през раннохристиянския период на Балканите, в художествен аспект, е подчертано схематизиран и изображенията въздействат повече като символ-знак, отколкото с художествените си качества. Този последен етап бележи края на Евхаристийната тема, започнал още в църквата „Св. София” в Константинопол. Това проявление в изкуството продължава и в следващите периоди, като през Средновековието придобива естетически характеристики, които бележат цялата епоха. Направеният иконографски и стилови анализ на мозаичните паметници потвърди, че на Балканите има установени няколко основни художествени центрове, които в същото време са и главни административни и църковни. Такива са Константинопол, Тесалоника, Никополис, Филипопол, Марцианопол, Лихнидос, Дирахион и др. Иконографските програми, реализирани в техните мозаични ателиета, се установяват като образци и се разпространяват в другите центрове, като влияят в налагането на определени сцени и мотиви. Това не означава, че в по-малките центрове не се отбелязват различия, но те не са толкова категорични и не придобиват широко разпространение. В тях не се създават специални иконографски програми, а се правят варианти, характерни за отделните локални школи.

#### *4.2. Фактори за развитието и промените в подовите мозайки с Евхаристийна тема.*

##### *4.2.1. Промените в литургията и отражението им върху Евхаристийните изображения и сцени.*

При хронологичното проследяване на подовата мозаична украса от раннохристиянските базилики на Балканите ясно са видими художествените тенденции, промените в стила и иконографските формули. Но освен тези художествено-естетически паралели, можем да проследим и развитието на литургията и особеностите, които възникват при нея, в течение на целия раннохристиянски период. Трябва да подчертаем, че късноантичните провинции на Балканите обхващат една голяма територия, в която литургичният процес се променя от различни фактори и поради тази причина в различните провинции той се различава, понякога съществено.

Това е в пряка зависимост от политическите условия в империята, но преди всичко е свързано с установяването и развитието на самото ранно християнство и приемането му от обществото, което рефлектира и върху литургията, която се оформя динамично във времето от Медиоланския едикт от 313 г. до началото на VII век, когато варварските племена на славяни и авари нахлуват на Балканите и опустошават голяма част от територията му<sup>774</sup>. Трябва отново да отбележим, че изграждането на раннохристиянската литургия е свързано с имената на едни от най-великите отци на Църквата – Св. Василий Велики и Св. Йоан Златоуст, които стоят в основата и на съвременната литургична практика както в католическата, така и в православната църква.

В предните глави разгледахме влиянието, което оказват Константинопол и Рим върху църквите в различните провинции. По този начин установихме, че местните църкви в Източен Илирик, Дакия, Далмация и част от Македония са били главно под юрисдикцията на Рим, докато тези в Европа, Родопи, Хемимонт, Тракия, Мизия, Скития, Тесалия и Ахия принадлежат към Константинополската патриаршия<sup>775</sup>. Разбира се влиянието често се е сменяло и има центрове, които в различни периоди са били под различно влияние<sup>776</sup> (Лихнидос, Тесалоника, Юстиниана Прима и др.). Освен това трябва да се отбележи и влиянието на монофизитството и особено на арианството, засвидетелствано в много центрове на Балканския полуостров<sup>777</sup> (Одесос, Филипопол, Никополис ад Нестум, Лихнидос, Сирмиум).

Тъй като при отделните паметници проследихме характеристиките на литургийния обред, тук ще се спрем на основните аспекти на литургийното движение, извършвано от духовенството и от миряните, на промяната, която настъпва при него в хронологическата рамка на изследването, както и връзката му с мозайчната украса на храма.

Трябва да подчертаем, че литургията, извършвана в провинциите на Балканите, а и на територията на цялата империя, през целия изследван период е изключително тържествена. Много често, особено при големи

---

<sup>774</sup> Popova, V. (2018), p. 135.

<sup>775</sup> Popova, V. (2016b), p. 115-120.

<sup>776</sup> Cabej, E. (1994), p. 16-18; Снегаров, И. (1995), с. 87-89.

<sup>777</sup> Georgiev, R. (2006), p. 291-308.

християнски празници, преди да се влезе в храма, тя е открита и процесийна<sup>778</sup>. По този начин литургийният обред се усложнява изключително много пространствено, спирките се увеличават, а литургийните действия стават много разнообразни. Всичко това определя и различни входове и изходи за духовенството, което се отразява и върху архитектурния ансамбъл на базиликата и естествено на мозаичната украса в нея. Съществени различия се наблюдават и при литургичните действия вътре в храма<sup>779</sup>. Характерно за ранната литургия е, че когато епископът чете отделни текстове, той насочва миряните да повтарят след него. По този начин литургията има приобщаващ характер, при който всички са действени участници в акта на Евхаристията. По-късно, през V век, това се променя, като епископът чете сам свещените текстове и по този начин започва постепенното разграничаване на литургията, извършвана само от духовенството, без паралелното участие в четенето на енорияшите, които само слушат. Усложняването на канцела от нисък във висок, поставянето на солеата и преминаването по-късно към темплона с икони илюстрира тези очевидни пътища на разделянето им, когато голяма част от литургичните свещенодействия не се виждат и литургичните текстове, произнасяни в канцела, почти не се чуват от енорияшите.

Архитектурата на църковните сгради показва предимно структури, обединени от надлъжната ос, започваща от атрия и нартекса, след това пресичаща наоса към олтара и апсидата<sup>780</sup>. Това е основната посока на движение на клира при влизането в базиликата и извършването на свещенодействията в олтарната част. В повечето случаи входовете от атрия до наоса са три: през централния, с изключение на Константинопол, е влизало първо духовенството, миряните са влизали винаги след тях и от страничните входове, като при някои храмове са построявани и директни допълнителни входове<sup>781</sup> (Епископската базилика във Филипопол, базиликата в Хераклея).

Освен тази ос съществуват и няколко успоредни и перпендикулярни на нея оси в страничните кораби, нартекса и допълнителните помещения,

---

<sup>778</sup> Baldovin, F. (1987), p. 67-71.

<sup>779</sup> Frank, G. (2011), p. 622-623.

<sup>780</sup> Caraher, W. (2003), dissertation.

<sup>781</sup> Кесякова, Е. (2011), с. 174-175.

които също са важни за литургичните движения<sup>782</sup>. Всички тези оси са подчертани както чрез входовете и други архитектурни елементи, така и чрез мозаична декорация. Съществуват редки случаи, когато атрият е разположен на юг от базиликата (базилика № 4 в Партикополис, Епископската базилика в Лихнидос), а не по надлъжната ос, но това се определя от особеностите на терена, а не е следствие на промяна в литургията<sup>783</sup>.

Според функцията на сградата – базилика, баптистерий, мартирий, частен дом и др., - мозаичната украса се разполага на точно определени места. Използваните мотиви и сцени са почти идентични, като тук спецификата се определя от спецификата на помещението и сградата. Например в базиликата мозайката следва литургичния ход; в баптистерия движенията са кръгови около piscinата; в мартирия – в зависимост от неговия план. В частните домове Евхаристийни сцени участват в украсата на представителните помещения като таблинния и са част от сложна мозаична украса, заемаща почти цялото пространство, често разположена около басейн (Августа Траяна, Стоби).

Поради това, че основните литургични действия се извършват в наоса на базиликата, мозаичната украса покрива цялото вътрешно пространство на храма. Понякога това е една цялостна композиция, в други случаи са отделни мозаични пана, разположени по осите на движение (Южната базилика в Юстиниана Прима, базиликата в м. Врина до Бутротум, Епископската базилика в Хераклея Линкестис). В повечето случаи паната са разположени симетрично, отляво и отдясно, на надлъжната ос (Филипопол, Хераклея, Никити, Бутротум, Юстиниана Прима). По този начин се подчертава основната посока на движение към олтара. Поставянето на *Извора на Живота* или *Лозаницата* пред олтара служи като последна спирка и върхов акцент преди мястото на извършване на самия Евхаристиен акт. Задължителната последователност на четенето на псалм 42, след което епископът влиза в олтара за извършване на литургията, обяснява защо

---

<sup>782</sup> Mathews, T. (1971), p. 32-33.

<sup>783</sup> Вж. Партикополис и Лихнидос в каталога.



*Изворът на Живота* е сред най-често използваните и сакрализирани сцени<sup>784</sup>.

При разполагането на сцените, разбира се, не винаги има пълна симетрия, например в Епископската базилика в Одесос са поставени три асиметрично разпределени схеми<sup>785</sup> (фиг. 91). Сходни в това отношение са мозаичните украси в базиликата „Св. София” в Сердика, базиликата в Агия Параскеви и др. Причините за това могат да бъдат различните строителни периоди, реконструкции в самата базилика и т.н. Трябва да подчертаем, че предната част на олтара е това пространство, което служи за граница, отделяща миряните от духовенството<sup>786</sup>. Сцените, поставени пред него, също служат за граница, която не позволява да се премине напред, разделяща духовенството от миряните. Понякога това е подчертано допълнително, както в мартирия в Сердика, където пред канцела има поставена зелена мозаична линия<sup>787</sup>. Това категорично определя, че в олтара влизат единствено извършващите и участващите в литургийния обред. Поради тази причина промяната на изображенията около това пространство са изключително показателни и за промяната в литургията. Мозаичната украса в раннохристиянските базилики от IV-V век, ясно показва, че мозаиката следва основната ос на литургичното движение (Филипи, Тесалоники, Стоби). В края на V-VI век процесът се усложнява, видимо, че изображенията не са концентрирани само около канцела, а заемат и други пространства, като по тях също може да се проследи ходът на обредния процес (Филипопол, Хераклея). Освен това през VI век се усложнява архитектурата на храмовете, появява се цилиндричният свод и куполната базилика, което дава възможност да се обособят и допълнителни помещения. Това позволява да се извършват допълнителни литургии и в тях<sup>788</sup>, и дори няколко ритуала по едно и също време в различните помещения (базиликата в м. Джанавара в Одесос). Този процес пряко рефлектира върху мозаичната декорация, като се поставят Евхаристийни сцени и мотиви и в спомагателните помещения.

---

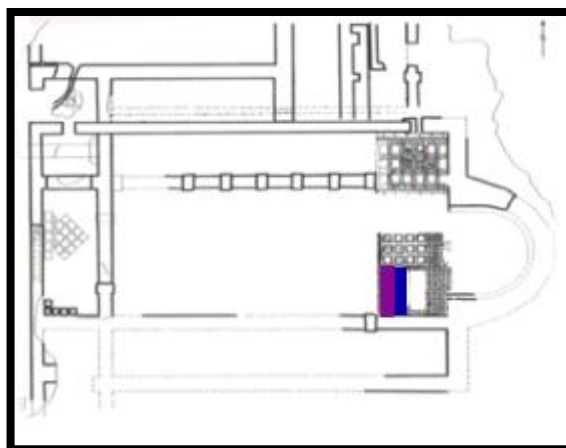
<sup>784</sup> Popova, V. (2018), p. 148-149.

<sup>785</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 26-27.

<sup>786</sup> Mathews, T. (1971), p. 41, 63-66.

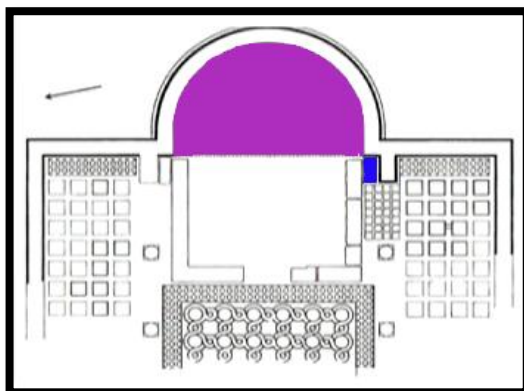
<sup>787</sup> Pillinger, R.J., Lirsch, A., Popova, V. (2016), s. 308-309.

<sup>788</sup> Mathews, T. (1971), p. 83-85.



Фиг. 91. Одесос, Епископска базилика, архитектурен план с мозаична схема,  
 ● - Извор на Живота, ● - синтезирана сцена (по Ал. Минчев)

Съответно в апсидата също присъстват *Изворът* и *Лозницата* (Спарта, Аргос, Клапси, Фароса), но понякога са част от по-сложни композиции. Например в апсидата на базилика № 7 в Пауталия около Извора са изобразени апостолите като агънци (фиг. 92). Връзката с литургийния обред се постига и чрез ориентацията на отделните елементи, които могат да се четат или по време на самото движение, или когато се седне на синтрона<sup>789</sup>. Чрез концентриране на символните групи в апсидата и около олтара се подчертава ролята му на свещено пространство за извършване на Св. Причастие<sup>790</sup>. По този начин цялото внимание се съсредоточава именно там, в очакване за основната християнска тайна – Евхаристията.

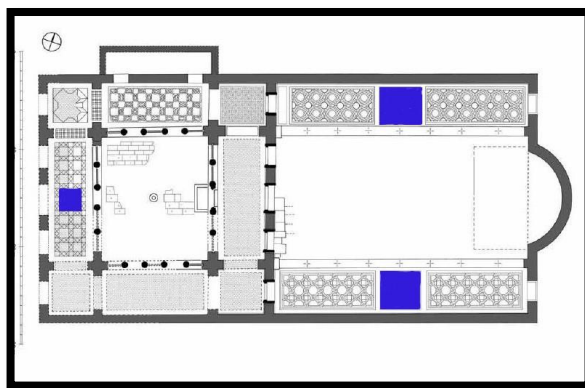


Фиг. 92. Пауталия, базилика № 7, мозаична схема

● - Извор на Живота, ● - синтезирана сцена (по В. Попова - Ст. Гошев)

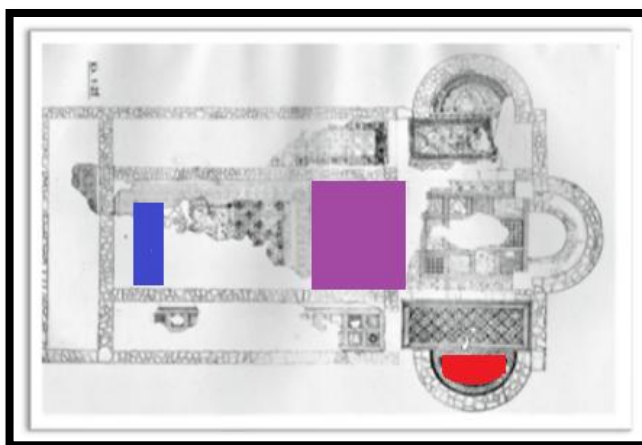
<sup>789</sup> Popova, V. (2018), p. 153.

<sup>790</sup> *Op. cit.*, p. 152.



Фиг. 93. Хераклея, раннохристиянска базилика, архитектурен план – мозаична схема, ● - Извор на Живота (по S. Westphalen)

При някои мозаични паметници в страничните кораби са поставени идентични мозаични композиции – *Извор на Живота*, които определят също места за литургична спирка (Хераклея, Филипопол). Предполага се, че тази промяна в литургията е свързана с култа към Дева Мария – Живоносен Източник, който се появява около средата на V век в Константинопол<sup>791</sup>. Според предположението, изказано от В. Попова, след като спира пред *Извора на Живота*, процесията най-вероятно продължава за поклонение пред Св. мощи, след което богомолците се връщат обратно по пътеките<sup>792</sup> (фиг. 93).

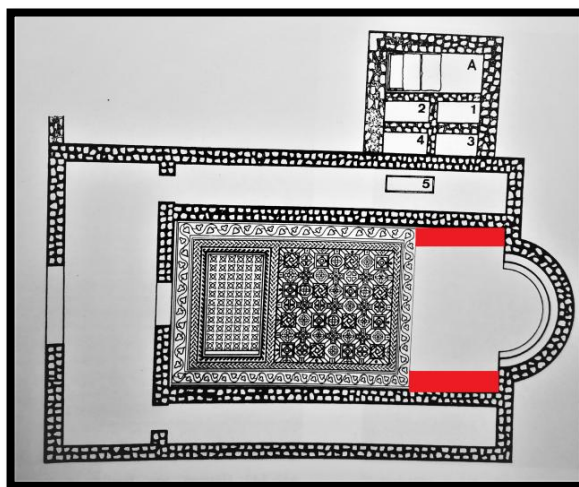


Фиг. 94. Клапси, раннохристиянска базилика, архитектурен план – мозаична схема, ● - Извор на Живота, ● - Лозницата, ● - синтезирана сцена, (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

<sup>791</sup> *Op. cit.*, p. 139.

<sup>792</sup> *Op. cit.*, p. 139-140.

По-сложни са обредните действия, които се извършват в базилики с трансепт или амбулатории (Южната базилика в Юстиниана Прима, Епископската базилика в Пауталия), както и в сградите с централен план (четириконхалната църква в Лихнидос, октогоналната църква във Филипи). Това естествено се отразява и върху мозайчната украса, като сцените с Евхаристиен характер следват ходовата линия на духовенството, която е кръгова, в посока отдясно-наляво<sup>793</sup>. По тази причина Евхаристийни мотиви се поставят в страничните апсиди, конхите и по основната ос на движение (фиг. 94). Трябва да отбележим, че при някои паметници композициите в конхите са обърнати не към миряните, а в обратна посока, за да бъдат четени от епископа, който извършва определено литургично действие на това място (базиликата в Клапси, базиликата в Аргос). Освен това същите сцени са поставяни и в анексите, което предполага, че успоредно или допълнително и в тези помещения се извършва литургия (базилика А в Никополис, четириконхалната църква в Лихнидос, базилика D в Билис).



Фиг. 95. Никополис ад Нестум, базилика № 2, архитектурен план – мозайчна схема, ● - Лозницата (по В. Попова - Ст. Гошев)

Мозайчната украса, както многократно подчертавахме, освен декоративната си роля, поддържа изпълнението на литургията чрез своя ритъм, цветови акценти, фигурални мотиви и отделни сцени. Основната цел е да се подпомогне движението на духовенството и на миряните, да се

<sup>793</sup> Mathews, T. (1971), p. 74.

определят основните оси на движение, необходимите спирки, молитви и т.н., както и да се подчертаят най-сакралните места в базиликата. При мозайчна украса с геометрично-орнаментален характер основната ос на движение се определя от използваните схеми, като в посока към канцеларията ритъмът се учестява, сменят се схемите, засилват се запълващите мотиви, цветовите акценти се подчертават и т.н. (Марцианопол, Залдапа, Константинопол, Тесалоника). Когато присъстват фигурални мотиви, то те са поставени винаги около канцеларията, за да подчертаят свещената му функция (Никополис ад Нестум, Филипопол, Дион, Порентос). По този начин се определя и вертикалната, и хоризонтална градация на храма в символен аспект<sup>794</sup>. Атрият, екзонартекса, нартекса, както и западната част на храма са по-малко свещени, отколкото източната част с олтара. Във вертикален план християнският Космос е представен с неговите най-висши небесни сфери на Бог и Рая<sup>795</sup>. Това се трансформира в подовите мозайки, като в западните части са помествани сцени, свързани със Земята и Водната сфери, докато на изток са помествани най-важните фигурални композиции като *Изворът на Живота*, *Лозницата* и др. Непосредствено пред наоса са концентрирани и богослужебните действия, поради което мястото е подчертано винаги и чрез мозайчната декорация (фиг. 95).

Съществуват и напречни оси, като главната, архитектурно подчертана, напречна ос се определя от екзонартекса и нартекса<sup>796</sup>. Тук отново първи влизат духовниците и едва след тях миряните, като мъжете и жените са разделени. Изключение прави църквата „Св. София в Константинопол, при която планировката и многото входи позволяват да се влиза едновременно, но от различни входи<sup>797</sup>. Това е причината тези пространства да бъдат украсявани с композиции с орнаментално-геометричен характер, в които често присъстват и сцени с Евхаристиен характер, подчертани като местоположение, форма и цвят (Партикополис, Билис, Никополис, Хераклея Линкестис, Акрини, Аретуса). В. Лилчич предлага интерпретация на мозайчната украса в нартекса на Епископската базилика в Хераклея Линкестис през призмата на ритуалните измерения, по-

---

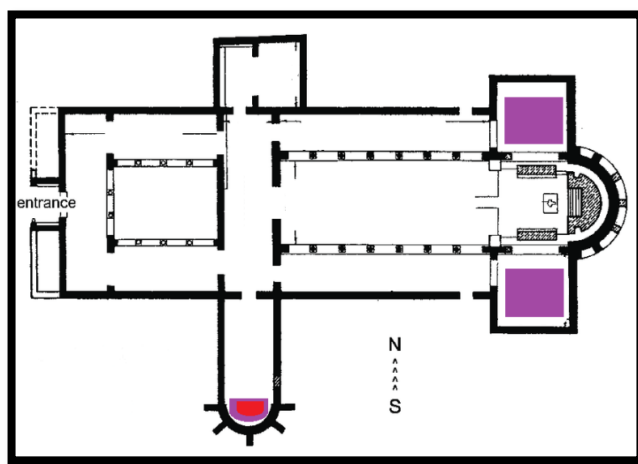
<sup>794</sup> Maguire, H. (1987), p. 46-52.

<sup>795</sup> Лилчич, В. (2003), с. 58-59.

<sup>796</sup> Popova, V. (2018), p. 142-143.

<sup>797</sup> Mathews, T. (1971), p. 53.

точно чрез тяхната пространствена концепция<sup>798</sup>. Той приема нартекса като тясна водна бариера, аналогична на езическата *Река на душите*<sup>799</sup>, която символизира преминаването от външния, езически свят в осветения Християнски космос, чрез ритуала на Кръщението и приемането на Евхаристийната жертва. По този начин символичното пространство на нартекса сакрализира още повече своята функция. Друга напречна ос се определя в източната част на базиликата. По нея се придвижват жените и мъжете, съответно от северния и южния кораб, до пространството пред канцела, за да получат там Св. Причастие. Трета напречна ос се наблюдава и при базиликите с трансепт (базилика А Никополис, Южната базилика в Юстиниана Прима, Епископската базилика в Сирмиум), при които отново мозаичната украса подчертава литургийното движение. Например в базилика А в Никополис са представени две мозаични пана, съответно в южната и в северната част на трансепта, които трябва да се разглеждат в концептуално единство<sup>800</sup> (фиг. 96).



Фиг. 96. Никополис, базилика А, архитектурен план с мозаична схема,  
 ● - Лозницата, ● - синтезирана сцена (по А. Орландос)

Поставянето на Евхаристийни сюжети в украсата на допълнителните помещения – диаконикон, протезис, анекси и др., - както споменахме, подчертава ролята им на литургични пространства. Освен това е

<sup>798</sup> Lilchik, V. (2005), p. 40-44.

<sup>799</sup> Лилчик, В. (2003), с. 58.

<sup>800</sup> Kitzinger, E. (1951), p. 86-107.

свидетелство за усложняването на литургийния обред или паралелното извършване на няколко богослужения<sup>801</sup>. Подобни примери има в базиликата в м. Джанавара в Одесос, в Епископската базилика в Лихнидос, в базилика А в Никополис и др.

Много често атрият на по-големите базилики също е украсяван с фигурални мотиви и сцени (Хераклея Линкестис, Филипопол, Билис). За да се подчертае, че някои от тези сцени играят ролята на спирка, по време на литургийното шествие, то те са подчертани като големина, форма и местоположение. Например в атрия на Епископската базилика във Филипопол е поместена фигурална композиция, в центъра на която има кръгъл медальон, в който е представен паун<sup>802</sup>. Цялата композиция е обърната не към влизащите, а в обратна посока. Както отбелязва В. Попова, тази необичайна ориентация на такъв важен символ не е случайна и по всяка вероятност е свързана с началото на всяка служба, в това число Евхаристийната, когато епископът се появява в атрия и получава акламация, и чак след това влиза в базиликата<sup>803</sup>.

Връзката между Св. Евхаристия и Св. Кръщение се установява от обредните действия, които се извършват от участниците в кръщението, както и от псалмите, които се четат при формалните и символични фази на обреда. Мозаичната декорация в баптистериите е пряк изразител на конкретните обредни движения. В повечето случаи движенията са извършвани в кръг, когато се влиза от едно място, а излиза след кръщението от друго, като мозаичната украса следва тази ходова линия (Лихнидос, Стоби, Бутротум). А когато piscinата е кръстообразна, сцените са поставяни в ъглите или в конхите (Филипопол, Амфиса). Изборът на сюжети и тяхната последователност пряко зависят от етапите на самия обреден процес. Например в баптистерия на Малката базилика във Филипопол тайнството е символизирано от иконографията на сцената, която предава псалм 42 и 43, чрез елена, пиещ от извора в Рая, докато птиците олицетворяват излизащия неофит, приел новия живот в Христостовата

---

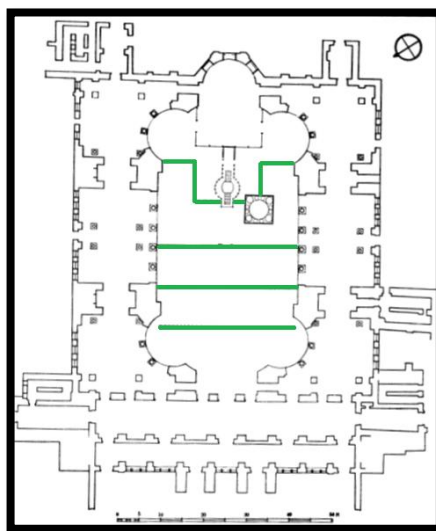
<sup>801</sup> Popova, V. (2018), p. 150-151.

<sup>802</sup> *Op. cit.*, p. 139.

<sup>803</sup> *Op. cit.*, p. 139.

вяра<sup>804</sup>. По този начин сцената *Извор на Живота* е тясно свързана с кръщелния ритуал и практическите и символични фази на обряда, но в същото време е сакрална и за Евхаристията, поради което носи едни и същи иконографски белези.

Трябва да подчертаем и ролята на мозаичните надписи, които са били четени от епископа при водене на литургията. Те са поставяни главно на централния вход, около самите оси на движение или пред олтара<sup>805</sup>. В повечето случаи това са донаторски, посветителски надписи (Партикополис, Порентос, Антигоней, Филипи), но съществуват и цитати от Библията (Сторгозия, Салона, Лихнидос). Такива надписи са много редки, поради което са изключително важни от литургична гледна точка<sup>806</sup>. В Сторгозия и Салона цитатите са на псалм 42 и са изписани на латински, което подчертава и влиянието на западната литургия в тези региони, и посочва границата на влияние на Римската и Константинополската църковни институции<sup>807</sup>.



Фиг. 97. Константинопол, църквата „Св. София“, архитектурна схема,

● - гранични литургийни линии (по G. Majeska)

В края на разглеждания период, както споменахме, Евхаристийните теми започват да се редуцират, до тяхната пълна липса. Този процес

<sup>804</sup> *Op. cit.*, p. 154.

<sup>805</sup> *Op. cit.*, p. 143.

<sup>806</sup> Вж. Лихнидос и Сторгозия в каталога.

<sup>807</sup> Popova, V. (2018), p. 150.



изключително ясно се отразява в декорацията на църквата „Св. София” в Константинопол. Подовата мозаична декорация е сведена до обикновена геометрично-декоративна настилка, в която обаче символно присъстват три зелени линии, които не позволяват на миряните да преминават извън тях<sup>808</sup>. Така фигуралните сцени са напълно редуцирани и линиите изпълняват ролята на литургийни спирки и гранични зони в зависимост от греховността (фиг. 97).

Всички тези процеси са ясно видими в цветовете схеми, представящи разположението на трите основни типа Евхаристийни сцени, които показват чрез разположението и размерите им тяхната господстваща роля в подовата мозаична украса. Освен това те спомагат за по-точното определяне на връзката между мозаична украса и литургиен процес, изяснявайки ходовата линия и осите на движение. Всички тези примери разкриват, че в раннохристиянските базилики на Балканите са извършвани няколко вида литургии, както и техни варианти. Това се дължи от една страна на литургичното и теологично развитие на епохата и периода, но и на влиянията на основните църковни центрове – Антиохия, Александрия, Константинопол и Рим, както и на разпространените на Балканите монофизитски учения. По този начин литургията и свързаната с нея мозаична украса се променя в зависимост от политическите, теологичните и художествено-естетични фактори, които моделират цялото раннохристиянско общество.

*4.2.2. Развитие на архитектурата и съответно на стенните мозайки и стенописи, и взаимодействието им с подовите мозайки, включително върху тези на Евхаристийна тема.*

Развитието на архитектурата пряко рефлектира върху литургичното пространство и съответно върху художествената декорация на християнските храмове. Вътрешното пространство определя градацията във вертикалната и хоризонталната проекция на християнския Космос в базиликата, а по този начин и местата, на които да се поставят определени сцени. Тук ще насочим вниманието си върху взаимодействието, което има между стенната украса – мозайки, релефи, фрески и др.-, и подовата

---

<sup>808</sup> Majeska, G. (2008), p. 301-302.

мозаична декорация. Този процес е напълно естествен, тъй като при създаването на художествения проект на една култова сграда, той се проектира цялостно, в хармония и баланс между всичките му компоненти, като водеща е литургията и теологичната концепция. Освен това, самите иконографии взаимно си влияят, като определени формули се използват най-напред при стенната украса, а след това навлизат и в подовата, както и обратно.

Фигуралните композиции, в които присъстват библейски персонажи, свещени образи и символи, поради своя свещен характер са поставяни винаги по стените и куполите на храмовете<sup>809</sup>. Поради тази причина в подовата мозаична украса тези образи са замествани с техни символични проекции. Изключения има, но те са много малко, като пример за това е подовата мозайка от Дорсет, Великобритания<sup>810</sup>. В центъра на квадратно мозаично пано е изобразен Иисус на фона на Хризма, а в четирите ъгъла са поставени образите на четиримата евангелисти (фиг. 98). Мозайката е датирана от средата на IV век, което може донякъде да обясни поставянето на образите на Иисус и евангелистите в нея, тъй като античните иконографски модели в този период оказват силно влияние върху християнското изкуство.



Фиг. 98. Дорсет, Hinton St. Mary, мозайка,  
Иисус и четиримата евангелисти (снимка: М. Rile)

---

<sup>809</sup> Gaudoi-Parker, M.L. (1993), p. 67-70.

<sup>810</sup> Rule, M. (1974), p. 2-3.

Текстовете и псалмите в Стария и Новия Завет са съществена част от литургийния обред. Те присъстват в него посредством четения, песни и молитви, изричани от епископа или друго духовно лице, участващо в процеса<sup>811</sup>. Посредством връзката между Божието слово и художествения образ тези текстове стават основа за създаването на иконографските програми, използвани в базиликите. По този начин се наблюдава един постоянен паралелизъм в употребата на текстовете от Стария и Новия Завет и тяхното претворяване във фигурални сцени. Евхаристийните сцени по аналогичен начин имат своите първообрази в библейските текстове. Пример за това са редица стенни мозаични украси, стенописи и релефи от Равена, Рим, Аквилея, Неапол, Йерусалим и др.<sup>812</sup>

Старозаветните сюжети не са пряко свързани, по обективни причини, с Евхаристията, но в тях са включени реалии, които присъстват в литургийния обред. Такива са сцените: *Гостоприемството на Авраам и Сара*<sup>813</sup>, *Жертвоприношението на Авраам (на Исаак)*<sup>814</sup>, *Мелхиседек и Авел*<sup>815</sup>, *Мойсей получава скрижалите*<sup>816</sup> и др. Разбира се, тези сцени са помествани и в синагогите, като за взаимните влияния между юдейското и раннохристиянското изкуство вече говорихме в предната глава<sup>817</sup>. Трябва да подчертаем, че тези сюжети са в тясна връзка с ранната литургия, тъй като са били четени при извършване на самия обред. Например, установено е, че текстът в Битие, описващ *Жертвоприношението на Авраам (на Исаак)*, молитвено се позовава по време на литургията от IV век, провеждана на Велики четвъртък преди Възкресение Христово<sup>818</sup>. Важността на тези сцени се подчертава и от местата, на които са разполагани: около и в самия канцел, както и в апсидалните пространства. Разбира се, те присъстват и на други места по стените на базиликата, но когато се представят в най-свещените зони, се подчертава важността им за Св. Евхаристия. Много показателен в

---

<sup>811</sup> La Verdier, E. (1991), p. 12-13.

<sup>812</sup> Lanciani, R. (1982), p. 46-51; Andaloro, M. (2006), p. 72-78; De Vecchi, P., Cerchiari, E. (1999), p. 97-113.

<sup>813</sup> *Битие* 18:1-18.

<sup>814</sup> *Битие* 22:9-13.

<sup>815</sup> *Битие* 14:18-20.

<sup>816</sup> *Изход* 24: 12-18.

<sup>817</sup> Smith, A.M. (1922), p. 159-169; Kessler, E. (2004), p. 18-19.

<sup>818</sup> *Битие* 22:1-12; Filipova, S. (2015), p. 227.

това отношение е примерът от базилика № 4 в Партикополис, в чийто канцел са били поставени мраморни релефи с фигурални сцени<sup>819</sup>.

Според проучването на С. Петрова, върху една от мраморните плочи е показана сцената *Жертвоприношението на Исаак*<sup>820</sup> (фиг. 99). Връзката с Евхаристията се постига чрез втората сцена, разположена в дясната част на паното, в която са изобразени двама апостоли, вероятно Петър и Павел, а между тях Иисус. Подобна сцена присъства върху релеф от Арл<sup>821</sup>, което позволява на С. Петрова да определи персонажите в сюжета. Тъй като сцената в Арл е по-добре запазена, по нея определяме, че Христос благославя хляба, който Павел му поднася и съда с виното, който Петър държи пред себе си<sup>822</sup>.



Фиг. 99. Партикополис, базилика № 4, канцел, релеф,  
Жертвоприношението на Исаак (снимка: С. Петрова)

В Партикополис са съхранени и части от други релефи с фигурални сцени, които също принадлежат от украсата на канцела<sup>823</sup>. Става въпрос за новозаветните сцени *Изцеляването на кървящата жена*<sup>824</sup>, *Възкресяването*

---

<sup>819</sup> Изказвам искрените си благодарности на С. Петрова за възможността да използвам нейните изследвания като първи читател след публикуването. Вж. Petrova, S. (2020), p. 23-56.

<sup>820</sup> Petrova, S. (2020), p. 33.

<sup>821</sup> Elsner, J. (2012), p. 193-195, Fig. 12.

<sup>822</sup> Petrova, S. (2020), p. 33-34.

<sup>823</sup> *Op. cit.*, p. 35-38.

<sup>824</sup> *Матей 9:20-22; Марко 5:25-34.*

на Лазар<sup>825</sup> и др. Това, бихме казали, изключително важно откритие променя досега установеното мнение в научните среди, че през V век канцелят не е бил украсяван с фигурални сцени, а с геометрично-орнаментални композиции с включени отделни символи в тях<sup>826</sup>. Фигуралните сцени са показвани в мозайки, фрески и релефи върху стените, купола, олтара и литургичните предмети. По този начин присъстват в християнските катакомби в Рим, върху стенописи и стенни мозайките от Равена, Рим, Неапол, а на Балканите са открити върху саркофаг от Силиври и дървен релеф от Бургала<sup>827</sup>. Именно това е причината подобни релефи, като тези в Партикополис, да са определяни предимно като част от саркофази<sup>828</sup> (фиг. 100).



Фиг. 100. Равена, саркофаг, V век,  
Предаването на Закона (снимка: G. Bastianini)

Случаят с Партикополис не е такъв и предполага преразглеждане на установеното мнение и определяне, че и в канцеля са се поставяли фигурални изображения, което предопределя това да е валидно и за други храмове на територията на Тракия и Македония. По отношение на Св.

---

<sup>825</sup> Йоан 11:17-44.

<sup>826</sup> Petrova, S. (2020), p. 51.

<sup>827</sup> Filipova, S. (2015), p. 221-236.

<sup>828</sup> Dresken-Weiland, J. (2018), p. 51.

Евхаристия, това е много важно наблюдение, тъй като би спомогнало да се допълни реконструкцията на раннохристиянската литургия. Това сходство в иконографско-стиловите характеристики определя и силно западно (римско) влияние върху художествената украса на базиликата в Партикополис, което естествено се отразява и в използваната литургия в района.

Безспорно е, че сцената, върху която се основава раннохристиянската литургия, е *Тайната вечеря*<sup>829</sup>. Този, описан и в четирите евангелия разказ се претворява чрез художествени похвати върху фрески, мозайки, релефи, литургични предмети и др. Поради тази причина във всяка сцена се съдържат сходни фигурални изображения, свързани с литургийния обред – хляб/хлебчета, съдове с вино, подноси с риба и др. Тази сцена е разполагана единствено на стените на базиликата, но сцени, в които присъстват отделни мотиви от нея, се срещат и на подови мозайчни композиции. Такива са съдовете с вино, подносите за Евхаристиен хляб, рибата и др. От нея произлизат и други сцени, като *Разчупването на хляба (Fractio panis)*, *Иисус благославя апостолите*, *Христос дава Причастие на дванадесетте апостоли* и др., които също са помествани единствено върху стените на храмовете.

Евхаристийни послания носят и сюжети като: *Сватбата в Кана Галилейска*<sup>830</sup>, *Чудото с двете риби и петте хляба*<sup>831</sup>, *Ходене по водата*<sup>832</sup>, *Христос и самарянката*<sup>833</sup>, *Предаването на Закона (Traditio Legis)*<sup>834</sup>, *Явяването на Иисус Христос при Тивериадското езеро*<sup>835</sup> и др. Пример за подобни сцени има върху стенната мозайчна украса в базиликите в Равена, Рим<sup>836</sup>, Тесалоники<sup>837</sup>, Порентос<sup>838</sup> и др. Въпреки, че те също не присъстват в подовата мозайчна украса, влиянието им се отразява в отделни мотиви, като изображения на риба, кошница/съд с хляб; цветя и флорални мотиви, различни съдове и др.

---

<sup>829</sup> Матей 26:26-29.

<sup>830</sup> Йоан 2:1-11.

<sup>831</sup> Марко 6:41.

<sup>832</sup> Марко 6:46-49.

<sup>833</sup> Йоан 4:7-31.

<sup>834</sup> Матей 16:19.

<sup>835</sup> Йоан 21:1-6.

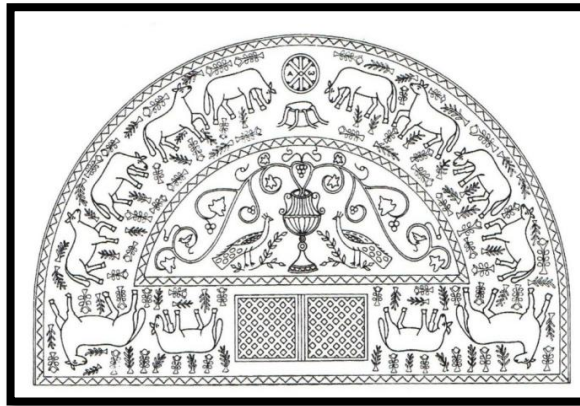
<sup>836</sup> Vecchi, P., Cerchiari, E. (1999), p. 121-128.

<sup>837</sup> Vitti, M. (1993), с. 1712-1713.

<sup>838</sup> Buzov, M. (2009), p. 180-182.



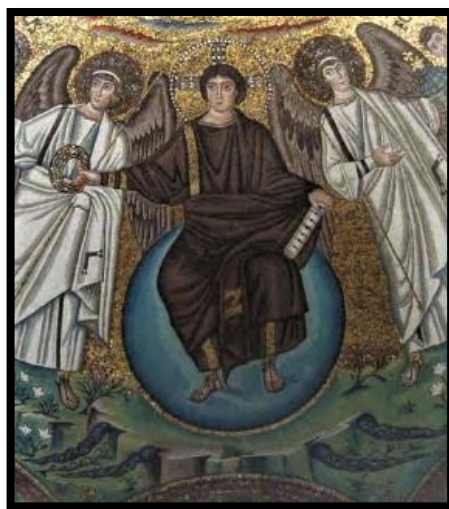
Фиг. 101. Равена, базилика „Сант Аполинаре ин Класе” мозайка,  
Иисус и апостолите като агнеци (снимка: D. Caldwell)



Фиг. 102. Пауталия, базилика № 7, апсида,  
мозайчна схема (по В. Попова - Ст. Гошев)

В подовите мозайки се срещат и сцените *Добрият Пастир*, *Пастир и стадо*, *Агнеците-апостоли* и др. (фиг. 102). Въпреки че това е изключително рядко и тези сцени се наблюдават главно върху стените и куполите на базиликите (фиг. 101). Тяхното присъствие в храмовете на Балканите също е свързано с налагането на художествените концепции, произхождащи от Северна Италия<sup>839</sup>. Освен това, тези процеси показват непрекъснатата връзка между стенните и подовите композиции, и взаимното влияние в използвани отделни мотиви и сцени. В семантичен план, това определя още веднъж, че отделните сцени и изображения са в постоянна връзка помежду си и затова трябва да се възприема като единен организъм.

<sup>839</sup> Poeschke, J. ((2009), s. 112-123.



Фиг. 103. Равена, базилика „Сан Витале”, апсида, мозайка,  
Иисус и четирите реки в Рая (снимка: P. Vecchi)



Фиг. 104. Билис, базилика D, северозападен анекс, мозайка,  
елени около четирите Райски реки (снимка: E. Polimeri)

Сцената *Четирите Райски реки* е съчетание на християнска символика и литургична конкретика. По този начин тя може да се интерпретира в няколко насоки. В раннохристиянската патристика често присъстват текстове, които описват Църквата, издигаща се сред водата<sup>840</sup>. Това е паралел с Ковчега на Завета, обкръжен от вода и с храма в Йерусалим, издигащ се на скала и закриващ водната бездна. Освен това е описана и в новозаветните текстове, като в Откровение: „И ангелът ми показа чиста река с водата на живота, бистра като кристал, която

<sup>840</sup> Lidov A. (2014), p. 54.



извираше от престола на Бога и на Агнеца”<sup>841</sup>. Така Райските реки се асоциират с внушението на Реката на Живота, в цялото богатство от асоциации, произтичащи от тази метафора. Много важен аспект е, че сцената *Райските реки* се трансформира в богослужебния процес и се превръща в граница, структурираща сакралното пространство на храма<sup>842</sup>. Многопластовостта на това изображение, което не само е свързано с християнската символика на Космоса и с Реката на Живота, се явява символ на самия Спасител като Логос или Премъдрост Божия. В стенни мозаични украси тази сцена присъства често, като в центъра ѝ е поставен Иисус, от чийто крака извираат четирите Райски реки (фиг. 103). По причини, които вече изтъкнахме, в подовата украса са изобразени четирите извора, но без присъствието на Христос (фиг. 104). В повечето случаи, те са фланкирани от елени, което превръща сцената в подтип на *Извора на Живота*, запазвайки и символиката на *Райските реки*. Подобни сцени са поместени в базиликите в Лихнидос<sup>843</sup>, Билис<sup>844</sup>, Тегея<sup>845</sup>, Фтиотийска Тива<sup>846</sup> и др.

*Изворът на Живота* и *Лозницата* са двата най-характерни Евхаристийни сюжета, които се използват в подовата мозаична украса през целия раннохристиянски период. Именно по тях можем най-ясно да проследим взаимните влияния, тъй като със същата последователност са помествани и върху стените на базиликата. В църквата в Осеново, близо до Одесос, са открити два релефа с изобразени върху тях Евхаристийни сцени<sup>847</sup>. Сюжетите са аналогични и представят паун около потир, малко еленче, в горната част, над пауна и риби под съда<sup>848</sup> (фиг. 105). Тези сцени са били част от литургийния обред и са имали определена функция, свързана с Евхаристийния акт, извършван върху олтара. Много важно е наблюдението на И. Досева, която отбелязва, че в едната чаша е изобразен мотив, наподобяващ лъжичка за Св. Причастие<sup>849</sup>. Това не само потвърждава връзката на изображението с Евхаристията, но и установява използването на

---

<sup>841</sup> *Откровение* 22:1.

<sup>842</sup> Lidov A. (2014), p. 56.

<sup>843</sup> Tutkovski, M. (2012), p. 109-110.

<sup>844</sup> Muçaj, S., Raynaud, M.-P. (2005), p. 392.

<sup>845</sup> Orlandos, A. K. (1973), σ. 66-69.

<sup>846</sup> Niina, A. (1994), p. 179-181.

<sup>847</sup> Досева, И. (2011), с. 359-378.

<sup>848</sup> *Op. cit.*, с. 361-363.

<sup>849</sup> *Op. cit.*, с. 364.

този литургичен предмет в раннохристиянската източна литургия от VI век. Въпреки, че това е дискуссионен въпрос, който предстои да бъде изясняван допълнително на базата на стари и нови паметници, това още веднъж подчертава ролята на художествената украса и нейната съществена връзка с литургията. Поради това всеки детайл, мотив и символ в Евхаристийните сцени следва да бъде разглеждан изключително внимателно. По този начин може да се даде светлина на много неизвестни, свързани с ранната литургия. В художествен аспект при този пример виждаме копиране на една и съща иконографска програма при подовата и стенната украса. Сходен пример има в подовата мозайчна украса на базиликата в Солина (фиг. 106). Това още веднъж подчертава взаимните влияния и пренасянето на едни и същи мотиви и съответно на символни внушения в иконографските програми.

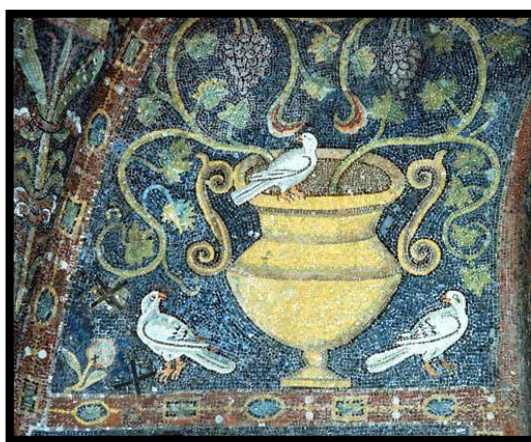


Фиг. 105. Осеново, раннохристиянска базилика, каменен релеф,  
паун пред потир (снимка: И. Досева)



Фиг. 106. Солина, раннохристиянска базилика, нартекс,  
мозайка - фрагмент (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

По същия категоричен начин се установяват единните иконографски концепции и при *Лозницата*. Една от най-използваните сцени в подовата мозаична украса има своите преки аналогии в стенни мозайки от Равена, Рим, Тесалоники и др.<sup>850</sup> Иконографските формули са много сходни, при някои примери напълно еднакви (фиг. 107, 108). По този начин *Лозницата* присъства в подовата мозаична декорация на християнските култови сгради в Августа Траяна, Никополис, Лихнидос, Лин и др.



Фиг. 107. Равена, базилика „Сан Витале”, мозайка, Лозница (снимка: К. Laing)



Фиг. 108. Никополис, базилика А, параклис, мозайка (снимка: Е. Китцингер)

Представените примери бесспорно потвърждават извода, че иконографските формули от стенната и подовата украса в раннохристиянските култови сгради се допълват, преливат и взаимно си

---

<sup>850</sup> Bisconti, F. (2011), p. 45-48.

влият. Трябва да подчертаем, че в сцените, в които присъства Иисус, в подовите мозайки образът му се замества с Извор/Фонтан, Хризма/Кръст или Лозница, докато влиянието на Извора можем да открием в по-късната иконографска програма, свързана с култа към Богородица Теотокос<sup>851</sup>. В тези сцени често присъства изображение на чаша, препратка към съдовете с вино или вода в Евхаристийните композиции. Подобни примери могат да бъдат проследени в много фигурални сцени и това е въпрос, който трябва да бъде проучен много по-обстойно. Нашата задача е да отразим тези взаимодействия, които съществуват през целия процес на развитие на раннохристиянското изкуство.

Цялостната художествена украса на раннохристиянските храмове, подборът на определени сцени и мотиви, разполагането на стенописите, релефите, стенните и подови мозайки в строго определени места си кореспондират както литургично, така и художествено. Като следствие на тази концепция художествената програма следва теологичната идея на раннохристиянската църква, която свързва художествения образ със Словото Божие. Общото внушение се засилва от последователното четене на определени пасажии от Библията при преминаването покрай определени фигурални сцени. По този начин художествената украса въздейства като симфония, при която в конкретен момент се акцентира върху определен мотив, за да се създаде въздействащ естетическо-художествен спектакъл, често включващ и елементи на катехизис, основан на раннохристиянската религия.

---

<sup>851</sup> Lossky, V. (2001), p. 195–210.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ранното християнство обхваща периода от I до края на VI - началото на VII век. Този преходен период, бележещ пътя между Античността и Средновековието, е наситен с динамични промени в целия аспект на обществения, политическия и културен живот. Фундаментът на тези промени е появата, развитието и утвърждаването на новото религиозно учение – християнството. Духовната трансформация, която настъпва в обществото, преосмисля античните традиции във всички сфери на обществения живот. Тази своеобразна духовна карта, от която ще израства и се развива дървото на човешката история в следващите 2000 г., е отразена върху художествената украса на раннохристиянските култови сгради, а съответно и върху подовите мозайки от многобройните раннохристиянски базилики, църкви, мартирии и кръщелни на Балканите.

Основният паралел, по който се движихме, изследвайки образната символика в подовите раннохристиянски мозайки на Балканите, е осмислянето на раннохристиянското изкуство като неделима цялост с християнското учение. По този начин раннохристиянската литургия, архитектурата и художествената украса са различните лица на едно и също послание, носещо новото разбиране за света. Фундаментът на този процес е Словото Божие, изразено чрез думи, образ или действие, то осъществява връзката между материя и дух, проявена във всеки един елемент от Христовото учение. Поради тази причина мозаичната украса от раннохристиянските базилики на Балканите се явява елемент, равностоен по значение с архитектурата на култовите сгради и на нивото на посланията на раннохристиянската патристика. По този начин, чрез новозаветните и старозаветните разкази и структурообразуващите семантични внушения на раннохристиянската архитектура и изкуство, се изгражда философско-културологичната рамка на раннохристиянското изкуство. В този дискурс, в който отделните структурни линии са сами по себе си мащабни проекти за самостоятелно изследване, търсим взаимовръзките, сходствата и паралелите, обединяващи ги в хармонична цялост и споеност.

Всички исторически извори, анализи и проучвания говорят за високата степен на разпространение на християнството на Балканите през

разглеждания период и за важността на епископските центрове в региона. В пряка връзка с това, Евхаристийното богослужение се оформя в един дълъг времеви отрязък, в който настъпват редица промени в плана, обемно-пространственото изграждане, мебелировката и цялата вътрешна декорация на храма. Това развитие е свързано с промените в църковните ритуали по време на основните християнски тайнства, предимно при Евхаристията и Кръщението. За времето до официалното признаване на християнството през 313 г. исторически разполагаме с ограничени данни за начина, по който се е извършвала литургията на Балканите. Но основното е, че в центъра на църковния живот е Евхаристията, като около нея се изгражда цялото богослужение. Тя е свързана с всички останали тайнства, които се извършват заедно или във връзка с нея, и по този начин около нея се създава и раннохристиянската образна система. Именно поради факта, че всички сцени, изображения и мотиви, част от иконографските програми на християнските храмове, са свързани пряко с богослужението, можем чрез тях да проследим, изследваме и реконструираме и раннохристиянския литургиен обред.

Раннохристиянската художествена система дава важни примери за възникването и развитието на символичния художествен език посредством сцените и отделните образи, в които се тълкуват послания, свързани със Светите Тайнства. Този език, в художествен аспект, се отнася за стенописната, мозаична и скулптурна декорация на базилики, църкви и мартирии; украсата на реликварии, библии и литургични предмети; както и за скулптурната, мозаичната и стенописна украса на дворци, резиденции и дори на частни домове. Този нов художествен език е резултат от много исторически, политически и художествени обстоятелства в техния синтез. Първостепенно, както подчертахме, е Словото Божие, проникнато от символи, алегии, метафори, притчи, поетичен език и сравнения и образи-знакове със засилена семантика. По този начин първите, наивистични символи-знаци се развиват до една всеобхватна и блестяща в художествено отношение система с ясна, но извънредно сложна структура, отразена в литургично, архитектурно и декоративно отношение. Този нов художествен език на християнските символи и християнския Космос е отразен най-пълно в циклите, сцените и образите от Новия Завет на стените и сводовете, а при

подовите мозайки – в символите на основните тайнства Евхаристия и Кръщение. Мозаичната декоративна украса, като неделима част от изкуството на тази епоха, е онази съединителна тъкан, която приобщава античният човек към новите търсения на християнското учение. Тя е изключително важен фактор в духовния живот на империята и съществена част от нейната еволюция<sup>852</sup>.

Основната функция на художествената украса в храмовете е да представя и запознава с догмите на новата религия, чрез слово и символ, поради което е натоварена със знакови, религиозни, нравствени и идеологически функции. Именно използвайки богатия и красноречив символичен език, в подовата мозаична украса се употребяват образи, чието значение е залегнало в теологичните текстове. Освен това мозаичната декорация, като част от художествената украса на храма, е във вътрешно единство с архитектурата на сградата и тази синергична връзка изгражда сакралния характер на цялата структура.

Проследяването на Евхаристийната тема в подовата мозаична украса от раннохристиянските базилики на Балканите е част от един сложен и пълен с много неизвестни научен дискурс. Привличането за първи път в литературата на многобройните мозайки от всички древни провинции на Балканите не само разширява базата данни, но и предоставя нови възможности за многоаспектно изследване на темата за ранната литургична практика от формална, символна и богословска гледна точка. Иконографско-стиловият анализ на отделните изображения и техните художествени паралели спомагат за очертаване на характерните особености на развитието им в раннохристиянското изкуство на Балканите, освен това изясняват някои общи, както и други по-специфични черти на литургията, използвана в този район.

Поради това отново ще подчертаем, че проследяваните фигурални изображения и сцени не са обикновен художествено-декоративен образ, свързан с ранното християнство. Това са образи-символи с мистериален характер, представящи отделни тайнства, ритуали и основни елементи на ранното християнство<sup>853</sup>. По този начин се разкриват дълги семантични

---

<sup>852</sup> Grabar, A. (1963), p. 113-114.

<sup>853</sup> Popova, V. (2018), p. 148.

вериги от християнските догми, представата за християнския Космос, основните фигури и същността на религията. Именно това постави и необходимостта от типологизиране на разглежданите сцени.

Типологията, която направихме, е съставена на базата на няколко критерия. На първо място показахме самостоятелно основните литургични предмети и символи, като съдът с виното за Причастие, Евхаристийните хлебчета (самостоятелно или заедно с рибата/рибите), кръстът и подносът, на който предметите се приготвят и поставят преди началото на обряда. На второ място са по-сложните от иконографска гледна точка композиции, като при тях водещо е преобладаващото изображение/изображения в сцената (*Изворът на Живота, Лозницата, Райските реки* и др.). Накрая са представени смесените иконографии, които съдържат най-малко два типа/подтипа или вариантите им, но намиращи се в равновесие и синтез.

Така представената типологизация позволява да се констатира, че развитието на християнската образна система оказва огромно влияние върху отделните иконографии, които от самостоятелни образи и сцени, в по-късен етап се обединяват и синкретизират. В зависимост от символните послания, функцията на сградите и местоположението им в тях, можем обобщено да ги поставим в три основни групи: евхаристийно-кръщелни, евхаристийно-есхатологични и евхаристийно-сотериологични. При всяка една от тях, Евхаристийните послания са водещи, но те притежават и специфични внушения в символичен контекст, свързани с християнската теологична мисъл. Трябва да подчертаем, че Евхаристийните изображения са основни за литургията и съответно основни за култовото изкуство, като образите са със символично-мистичен характер, представени в съответствие с християнската образна система. Това още веднъж подчертава огромната роля на Евхаристийния обред в раннохристиянската църква и неговото фундаментално значение върху раннохристиянското изкуство.

Систематизирането на изображенията с Евхаристиен характер позволява да ги използваме в няколко основни аспекта: определяне на Евхаристийната им роля, чрез съпоставка с функцията на зданията и помещенията в тях; местоположението на отделните мотиви и сцени, свързани с Евхаристията; стилово-иконографското развитие на фигуралните



мотиви в хронологическата рамка на изследването; и движенията и спирките при извършване на литургията.

Стилово-иконографските характеристики на Евхаристийните сцени показват, че те са включени в декоративната украса на храмовете още в самото начало на приемането на християнството като равнопоставена религия. Следват периоди, които ясно показват ролята на политическите, социалните и църковните промени в самата империя, и тяхното влияние върху християнския образен език. По този начин по време на Константиновата династия изображенията съчетават стилистиката и формулите на античните и християнските символни групи. През Теодосиевата епоха промените стават още по-определящи, като започват да се изгубват фигуралните мотиви, до тяхната пълна липса, а геометрично-орнаменталните композиции стават изключително сложни и богати. Естествено, това е свързано с развитието на теологичните постановки по отношение на образа и желанието да се избегнат езическите реминисценции в изкуството. По-късно фигуралните изображения се въвеждат отново, но показват финалното изоставяне на предишната илюзионистична система, заемка от Античността. Високите художествени постижения по време на Юстиниановата династия се отразяват и в мозаичната украса, при която се достига до едно ново измерение на християнския образен език. В съвършен синтез с художественото майсторство, при което се отбелязва известно завръщане към античните художествени традиции, е теологичното послание, което осмисля сцените като породени от Бог. Но в края на периода се установява една силно обобщена трактовка на образите, а общото внушение е за едно формализирано и хералдично като внушение мозаично изкуство. Последният етап показва почти пълно редуциране на фигуралните изображения, което преминава като основна характеристика в подовата украса при следващите епохи. По този начин констатираме едно плавно формализиране на фигуралните изображения, въпреки периодите на завръщане към илюзионистичните художествени тенденции, до тяхното пълно редуциране в образ-знак. По този начин духовното измерение в изкуството напълно измества материалността на видимия образ и изображенията въздействат главно като духовни послания. Въпреки различните тенденции в художествено-естетически план, водещо остава

символично-образното съдържание на изображенията, чиито дидактически цели служат като илюстративен коментар към включените в богослужението старозаветни и новозаветни текстове и псалми.

В иконографско отношение трябва да отбележим, че въпреки многообразието от типове и подтипове на Евхаристийните сюжети, се установява категорично, че *Изворът на Живота* и *Лозницата* са двете най-характерни сцени, които се използват в подовата мозаична украса през целия раннохристиянски период. При всички разгледани мозаични композиции в каталога се потвърждава безусловната връзка между сцената *Извор на Живота*, във всичките ѝ типове и подвидове, и псалм 42/43. При някои мозаични паметници се установи, че чрез заимстване на класическата иконографска програма на *Извора*, съчетана с допълнителни изображения, се илюстрират и други псалми. Такива синкретизирани сцени са поместени в Епископската базилика в Лихнидос, свързана с псалм 90; в базиликата *extra muros* в Скампа – псалм 104; и в базиликата в Агия Параскеви, носеща посланията и на псалм 75. Тези допълнителни псалми са включвани конкретно при четенията по време на литургийния обред. Вероятно при откриването и обстойното изследване на други мозаични паметници, биха се открили и други текстови елементи от Стария и Новия завет, свързани с литургията, което би спомогнало да се допълни нейната структура във всеки отделен период.

Именно поради важността и честотата на използване на тези сцени, по тях проследяваме най-ясно взаимните влияния, тъй като със същата последователност са помествани и върху стените на базиликата. Освен това, детайлното анализиране на отделните мотиви потвърждава извода за съществуването на местни мозаични ателиета в районите на Тесалоника, Филипопол, Одесос, Марцианопол, Делфи, Фтиотийска Тива, Хераклея Линкестис, Лихнидос, Никополис, Порентос и др.

Тенденциите в стилово-иконографското развитие на подовата мозаична украса следват основно теологичните концепции на християнството, но са зависими и от политико-социалните условия в империята. Поради това ясно можем да различим различните стилове при управлението на отделните императори и техните династии, като дори те условно носят и техните имена. Това подчертава ролята на императора в

утвърждаването на християнството, както и в догматическото установяване на християнските повели, отразени и в художествената украса на храмовете.

При хронологичното проследяване на подовата мозаична украса от раннохристиянските базилики на Балканите ясно са видими художествените тенденции, промените в стила и иконографските формули. Но освен това, както споменахме, можем да проследим развитието на литургията и особеностите, които възникват при нея, в течение на целия раннохристиянски период. Първоопределяща е функцията на сградата – базилика, баптистерий, мартирий, частен дом и др., според която мозаичната украса се разполага на точно определени места. Трябва да подчертаем, че използваните мотиви и сцени са почти идентични, като тяхната специфика се определя от вида на помещението и сградата. По този начин установихме, че в базиликата мозаиката следва литургийния ход (Филипопол, Одесос, Никополис ад Нестум; Паутолия, Никополис, Антигоней и др.); в баптистерия – движенията са кръгови около писцината (Лихнидос, Стоби, Бутротум и др.); в мартирия – смесени или около центъра с реликвите (Сердика; Филипопол). В частните домове, епископските резиденции и др. Евхаристийните сцени участват като централна тема в украсата на представителните помещения (приемни зали, таблинни и др.), като са част от сложна мозаична украса (Августа Траяна, Стоби).

Литургичната функция на мозаичната декорация служи да поддържа и подпомага изпълнението на самия обред чрез своя ритъм, цветови акценти, фигурални мотиви и отделни сцени<sup>854</sup>. Основната цел е да се подпомогне движението на духовенството и на миряните, да се определят основните оси на движение, необходимите спирки, местата за молитви и т.н., както и да се подчертаят най-сакралните части на базиликата. Освен това поставянето на Евхаристийни сюжети в украсата на допълнителните помещения – диаконикон, протезис, анекси, баптистерии и др.,- подчертава и тяхната роля на литургични пространства. Посредством мозаичната украса потвърдихме и връзката между Св. Евхаристия и Св. Кръщение (Лихнидос, Бутротум, Филипопол), а в някои сцени и със Св. Миропомазване (Агия Параскеви), чрез успоредното използване на отделни сцени и мотиви.

---

<sup>854</sup> *Op. cit.*, p. 142-143.

Разбира се, това е базирано на обредите, псалмите и текстовете, които участват в него, чийто визуален образ се явява художествената украса.

Разгледаните мозаични паметници разкриват, че в раннохристиянските базилики на Балканите са извършвани няколко вида литургии, както и техни варианти. Това се дължи от една страна на конкретната епоха, на теологично развитие на самата литургия в този период, но така също и на влиянията на основните църковни центрове – Константинопол, Рим, Антиохия, както и на монофизитските учения<sup>855</sup>. По този начин литургията и свързаната с нея мозаична украса се променят в зависимост от политическите, теологичните и художествено-естетичните фактори, които моделират цялото раннохристиянско общество.

Посредством подовата мозаична декорация установихме, че литургийният обред постепенно се усложнява пространствено, спирките се увеличават, а литургийните действия стават много разнообразни. Всичко това определя и различни входове и изходи за духовенството и различни оси на движение. Докато в началото на периода се следва една ос, която е централна в посока канцела (Тесалоника, Стоби), с усложняването на процеса се включват и няколко успоредни и перпендикулярни на нея оси в страничните кораби, нартекса, трансепта, атрия и др., които също са важни за литургийните движения: странична, лява и дясна (Филипопол, Хераклея); кръгова (Лихнидос, Филипи); напречна в наоса (Филипопол, Одесос, Лихнидос); напречна в трансепта (Никополис, Юстиниана Прима); напречна в нартекса/екзонартекса (Партикополис, Билис) и др. Освен това през V-VI век в литургичното пространство се включват и спомагателните помещения, което позволява да се извършват допълнителни литургии в тях<sup>856</sup>, и дори няколко ритуала по едно и също време в различните помещения (базиликата в м. Джанавара в Одесос, базилика А в Никополис, Епископската базилика в Лихнидос). По този начин движенията при извършване на обреда стават изключително сложни и комплексни.

Разполагането на сцените с Евхаристийна тематика в храмовото пространство търпи своето естествено развитие, съотнесено с промяната на литургията и с промяната в архитектурата на сградите. Основната

---

<sup>855</sup> Popova, V. (2016b), p. 115-120.

<sup>856</sup> Mathews, T. (1971), p. 83-85.

характеристика е, че докато в началото на периода сцените са големи и заемат най-важните места в базиликата, около и в канцела, както и в апсидата, с течение на времето сцените стават по-малки, синтезират се с други сюжети, редуцират се до отделни мотиви, разпръснати в цялото вътрешно пространство. Трябва да отбележим, че тази тенденция е най-видима в църквата „Св. София” в Константинопол. В този апотеоз на храмовата архитектура по времето на Юстиниан, подовата мозаична декорация е сведена до обикновена геометрично-декоративна настилка, в която присъстват три зелени линии, които не позволяват на миряните да преминават извън тях<sup>857</sup>. Така фигуралните сцени са напълно редуцирани и линиите изпълняват ролята на литургийни спирки и гранични зони. Разбира се, липсата на образния символен език е заместен чрез усложняване на литургията, която става все по-императивна и доминираща, като по-този начин се отдалечава от обикновения християнин.

Развитието на архитектурата на християнските храмове пряко рефлектира върху литургичното пространство и съответно върху художествената декорация на християнските храмове. Това още веднъж подчертава нашата основна концепция за непосредствената връзка и единната структура, която създават литургията, архитектурата и художествената украса. Този непрекъснат процес много ясно може да бъде проследен при стенните мозайки, стенописи и релефи, които са в пряко взаимодействие с подовите мозаични композиции. Вътрешното пространство на храма определя градацията във вертикалната и хоризонталната проекция на християнския Космос. Това е основание да се поставят конкретни сцени на определени места, които усилват, сакрализират пространството още повече. Това е една от основните причини да разглеждаме художествената украса на базиликите в споеност, в онова непрекъснато взаимно влияние, което има между стенната украса – мозайки, релефи, фрески и др.-, подовата мозаична декорация и библейските текстове, с които са свързани и които са част от литургийния обред. Този процес е напълно естествен, тъй като при създаването на художествения проект на една култова сграда, той се проектира цялостно, в хармония и баланс между

---

<sup>857</sup> Majeska, G. (2008), p. 301-302.

всичките му компоненти, като водеща е теологичната концепция. Освен това, самите иконографии взаимно си влияят, като определени формули се използват най-напред при стенната украса, а след това навлизат и в подовата, както и обратното. Примерите са многобройни, като сред тях са сцените *Добрият Пастир*, *Изворът на Живота*, *Лозницата*, *Райските реки*, *Предаването на закона* и др.

Цялостната художествена украса на раннохристиянските храмове, подборът на определени сцени и мотиви, разполагането на стенописите, релефите, стенните и подови мозайки в строго определени места си кореспондират както художествено, така и, но преди всичко литургично. Посредством тази концепция художествената програма следва теологичната идея на раннохристиянската църква, която свързва художествения образ със Словото Божие. Общото внушение се засилва от последователното четене на определени пасажии от Библията при преминаването покрай конкретни фигурални сцени. По този начин художествената украса въздейства като симфония, при която в конкретен момент се акцентира върху определен мотив, за да се създаде въздействащ естетическо-художествен спектакъл, основан на християнската теология.

В много раннохристиянски текстове пространството на раннохристиянския храм се възприема едновременно като Космос, Небесен Йерусалим, Рай и тяло Господне. В този контекст Евхаристийните сцени могат да бъдат тълкувани като изключително важна смисловообразуваща структура в хиеротопията на раннохристиянските храмове<sup>858</sup>. По този начин най-важните сцени, поставени в свещените зони на християнските храмове, имат принципно значение за разбирането на архитектурната форма, иконографията и природата на сакралното пространство. Тази симбиоза между архитектура, художествена украса и литургия осмисля на изключително високо семантично ниво цялото християнско мироздание.

Многопластовостта на културните процеси през раннохристиянския период ясно личи в монументалните изкуства и конкретно в мозайките, проявени в синкретичността на образите и съчетанието на формалните принципи със символичните духовни послания на християнството.

---

<sup>858</sup> Lidov, A. (2014), p. 60.

Изкуството на ранното християнство е алегорично и символично по своя характер. Стремехът към невеществено изобразяване на християнските теологични тайнства и чувства се преплита често с илюзионистичните заемки от класическото изкуство, като елемент на античния култ към изображенията, които очевидно проникват и в раннохристиянското изкуство. Трансцендентността на християнския мироглед се отразява в изкуството на епохата, чрез постепенно пренебрегване на вещественото, сетивното въздействие и естествената съразмерност. По този начин натуралистичното, земно обоснованото и предизвиканото от сетивни възприятия антично изкуство бива сменено от друго, достъпно за духа, безвременно и далеч от обзримите впечатления. Тази промяна е решителен поврат в историята на изкуството. Ражда се ново по съдържание и форма изкуство, различно като художествена проблематика, както и в средствата за тяхното разрешаване. То е родено от духовния субстрат на християнското учение и е израз на новото възприятие към света.

# ПРИЛОЖЕНИЯ

## Библиография

### Писмени извори

Аврелий, Августин Блажени (2001). За истинната религија. В: *Малки трактати*.  
София: ЛИК.

Атанасије Велики (2003). Тумачење псалама. В: *Благослови, душо моја, Господа -  
Свети Отци тумаче Псалтир*, 221-233.

*Библија* (1998). София: Св. Синод.

ГИБИ I (1954). *Грџки извори за българската историја*. София: БАН.

ГИБИ II (1958). *Грџки извори за българската историја*. София: БАН.

ГИБИ III (1959). *Грџки извори за българската историја*. София: БАН.

Йоан Дамаскин (1996). *Точно изложение на православната вяра*. Света гора, Атон:  
Славянобългарски манастир "Св. Вмчк. Георги Зограф".

Йоан Дамаскин (2014). *Извор на знанието*. т.1. София: Изток-Запад.

Йоан Златоуст (1994). *Девет слова за покајанието*. Превод К. Янакиев. София: ЕТ  
„София“.

Йоан Златоуст (1930). Тълкување на посланията на Св. Ап. Павла. Превод Хр.  
Гяуров. София: Св. Синод.

Кесарийски, Ев. (2013). *Церковна историја*. Превод И. Кривушина. Москва:  
Издательство Олега Абышко.

ЛИБИ I (1958). *Латински извори за българската историја*. София: БАН.

ЛИБИ II (1960). *Латински извори за българската историја*. София: БАН.

Ориген (2003). *За началата*. Превод И. Спиоров. кн.1. София: Изток-Запад.

ПИБИ I (2002). *Подбрани извори за българската историја*. София: Тангра  
ТанНакРа.

Плотин (2005). *Енеади*. Превод Ц. Бояджиев. София: Изток-Запад.



Поллион, Марк Витрувий (1936). Десять книг об архитектуре. Перевод Ф. А. Петровского. В: *Классики теории архитектуры*. т. 1. Москва: Всес. Академии архитектуры.

*Православен катехизис и послание* (1991). София: Св. Синод.

Псевдо-Дионисий Ареопагит (1999). *За божествените имена*. Превод Л. Денкова. София: Гал-ико.

Псевдо-Дионисий Ареопагит (2017). *Корпус сочинений. С толкованиями прп. Максима Исповедника*. Перевод Прохооров Гелиан Михайлович. Москва: Олега Абышко

Теофан Затворник (2009). *Творения*. т.2. Света гора, Атон: Славянобългарски манастир „Св. Вмчк. Георги Зограф”.

Тертулиан (1991). *Апология на християнството*. Превод С. Панайотова. София: Критика и хуманизъм.

Херодот (2010). *История*. Превод П. Димитров, част I-IX. София: НБУ.

CONSTITUTIONS OF THE HOLY APOSTLES. Translated by D.D. James Donaldson. *Christian Classics Ethereal Library*. Published 1 June 2005. <http://www.ccel.org/ccel/schaff/anf07.ix.html>.

Cyril of Alexandria (2004). Quod unus sit Christus. In: *Ecclesiastic Faros of Alexandria* 75. OE, 145-177.

Cyril of Alexandria (1983). *Selected Letters*. Translated by Lionel R. Wickham. Oxford: Clarendon Press.

Eusebius, R. (2009). *Church History*. X. Translated by Arthur Cushman McGiffert. The Internet Classics Archive. Published 26 Oct. 2009. <http://www.newadvent.org/fathers/250110.htm>.

Festal letters 1-12 (2009). Translated by Philip R. Amidon. In: *Fathers of the Church*. vol.112. Washington: Catholic University of America Press.

History of the Church (2017). Translated by Philip R. Amidon. In: *Fathers of the Church*. vol.133. Washington: Catholic University of America Press.

*Lumen Gentium: Dogmatic Constitution on the Church* (1996). Editor Austin Flannery. Dublin: Dominican Publications.

*Menologium graecum iussu Basilii imperatoris graece olim editum* (2011). A. Albani (Ed.). Nabu Press.

Minucius Felix. Octavius. In: *The Fathers on the 3th Century*. XXXII. Published 3 January 2008. [http://www.ccel.org/fathers2/ANF-04/anf04-34.htm#P5728\\_915830](http://www.ccel.org/fathers2/ANF-04/anf04-34.htm#P5728_915830).

Origen (1980). *Contra Celsum*. Cambridge: Cambridge University Press.

Palladius. Lausiac History. In: *Encyclopædia Britannica*. Published 17 August 2011. <https://www.britannica.com/topic/patristic-literature/The-post-Nicene-period#ref235481>.

Procopio Di Cesarea. *De aedificiis*. IV, 1, 37. Published 31 December 2014. <http://www.imperobizantino.it>.

*Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae codice Sirmondiano*(1902). H. Delehaye (Ed.). Brussels: Socios Bollandianos.

The Zend-Avesta (1880). Part I: *The Vendîdâd*. Oxford: Clarendon Press.

The Zend-Avesta (1887). Part III: *The Yasna, Visparad, Âfrînaġân, Gâhs and miscellaneous fragments*. Oxford: Clarendon Press.

Tzetzes, Jh. (2015). Chiliades. Published 21 March 2015. [https://archive.org/stream/TzetzesCHILIADES/Chiliades\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/TzetzesCHILIADES/Chiliades_djvu.txt).

Vitruvius Pollio, M. *Libri decem De architectura*. Published 27 March 2008. <http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/Vitruvius>.

## **Изследвания**

Аверинцев, С. С. (1975). Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннево средновековья. В: *Античность и Византия*. Москва: Наука, 266-285.

Алексиев, О. (1991). Спасителни разкопки в югозападния некропол на ААР „Паутолия-Велбъжд“. В: *АОР през 1990*, 120.

Алексова, Б. (1985). Старата епископска базилика во Стоби. В: *Годишен сборник на Филозовскиот факултет 38*. Скопје: Скеинпоинт, 43-72.

Архим. Киприан (Керн). (1977). *Евхаристия*. Москва: УМСА-Press.

Ангелов, Ан. (1999). *Марцианопол – история и археология*. Варна: LiterNet.

Ангелов, Ан. (2002). Марцианопол. В: (Ред.) *Римски и ранновизантийски градове в България I*. София: Полис, 105-122.

Ангелов, Д. (2009). *Византийската култура*. София: Полис.

Ангелов, И. (2002). Мистиката на Ориген – към въпроса за неоплатоническите източници. В: *Гръцката традиция III – VI век*. София: ЛиК, 84-92.

- Андреев, Р., Захаров, В. (1999). *История Мальтийского ордена*. Москва: Русская панорама
- Архимандрит Йона (1950). *Учебник по литургика*. София: Синодално издателство.
- Атанасов, Г. (2011). *345 раннохристиянски светци-мъченици от българските земи (I-IV век)*. София: UnisArt.
- Баван, Б., Иванишевић, В. (2006). *Ivstiniiana Prima – Царичин град*. Лесковац.
- Битракова-Грозданова, В. (1975). *Старохристиянски споменици во Охридско*. Охрид: Народен музеј Охрид.
- Битракова-Грозданова, В. (1995). Мозаиците во охридскиот регион и врските со Медитеранот. В: *Цивилизации на почвата на Македонија*. Кн. 2, 67-74.
- Битракова-Грозданова, В. (2006). Лихнид. В: *Јубилеен зборник*, 123-128.
- Битракова-Грозданова, В. (2009). *Luchnidos у ранохристиянском периоду и негово урбано језгро*. Београд: Нобилис.
- Бичков, В. В. (1984). *Византийска естетика*. София: Наука и изкуство.
- Бичков, В. В. (1984). Проблеми на изкуството в ранновизантијската епоха. *Проблеми на изкуството*, 41-44.
- Божилов, И. (2008). *Византијският свят*. София: Анубис.
- Болотов, В. (1907). Лекции по истории Древней Церкви. II. В: *Книжные источники общего характера и их фундаментальные издания*. Создано 16 Апрель 2015. <http://www.eparhia-ufa.ru/library/otskanirovannye-knigi-istoriya/lekcii-po-istorii-drevney-cerkvi-1907>.
- Боспачиева, М., Коларова, В. (2014). *Пловдив – Град върху градовете. Филипопол – Пулпудева – Пълдин*. София: Тола.
- Ботушарова, Л. (1960). Археологически наблюдения от Трихълмието. В: *Годишник на Народния археологически музей Пловдив IV*, 165-171.
- Бояджиев, Ст. (2006). *Сердика. Градоустройство, крепостно строителство, обществени, частни, култови и гробнични сгради през II-IV век*. София: БАН.
- Бояджиев, С., Динова-Русева, В.-Н., Бакалов, Г. (2009). *Раннохристиянски храм „Св. София” – Премъдрост Божия*. София: СУ "Св. Климент Охридски".
- Браун, П. (1999). *Светът на Късната античност (150-750 г. сл. Хр.)*. София: Наука и изкуство.

Бултман, Р. (1994). *Новый Завет и мифология. Социально-политическое измерение христианства*. Москва: Наука.

Бурмова, Л. (2015). Евхаристията в древнохристиянския литургичен паметник „Завет на нашия Господ Иисус Христос“. В: *Научни трудове на СУБ-Пловдив. Серия А. Обществени науки, изкуство и култура*. II. Пловдив: Пловдивски университет, 28-33.

Бурмова, Л. (2016). Литургичната практика в древнохристиянския апокриф „Деяния на [Юда] Тома“. *Science and technologies: Volume VI. Number 7: SOCIAL STUDIES*“, 25-30.

Буюклиев, Хр., Калчев Кр. (1984). Спасителни разкопки на късноантична обществена сграда в Стара Загора. В: *Археологически открития и разкопки през 1983 г. Смолян.*, 91.

Ваклинова, М. (1993). Раннохристиянските центрове в Североизточна Тракия. В: (Ред.) *Североизточна Тракия и Византия през IV-XIV в.* София: БАН, 62-67.

Ваклинова, М., Комитова, Ц. (2017). Сграда 1 в античния и средновековен град Никополис ад Нестум, с. Гърмен, област Благоевград. В: *АОР през 2016*, 308-311.

Васић, М. (2004). Хроника ископавања Медијане 2000–2002. *Старинар* LIII–LIV, 288-294.

Василиадис, П. (2007). *Эсхатологическая экклезиология: выходя за пределы традиционной евхаристической экклезиологии*. Москва: Двери.

Велков, В. (1954). *Градът в Тракия и Дакия през късната античност*. София: БАН.

Велков, В. (1982). Кабиле. Местоположение, проучвания, извори. *Кабиле*. т. 1, 7-17.

Велчев Й. (2005). *Градът, или между Изтока и Запада XIV-XVII век*. Пловдив: Жанет 45.

Вълева, Ю. (2011). Елитна жилищна архитектура в диоцеца Тракия (IV-VII в.). В: (Ред.) *Изследвания в чест на Стефан Бояджиев*. София: БАН, 17-57.

Герасимова-Томова, В. (1989). Майсторът на раннохристиянската мозайка от Кайлъка при гр. Плевен. В: (Ред.), *730 г. град Плевен*, 90-93.

Геров, Б. (1959). *Проучвания върху западнотракийските земи през римско време* III. София: ГСУ ФФ.

Геров, Б. (1952). *Романизмът между Дунава и Балкана*. II. София: ГСУ ФФ.

- Гошев, И. (1925). *Антиминсът. Литургическо и църковно-археологическо изследване*. София: Художник.
- Глубоковски, Н. (2016). Същността на православието. *Християнство и култура*. 44. София, 57-64.
- Граматииков, П. (2006). *Арианският събор във Филипополис (343г.)*. София: Кама.
- Делипапазов, А.Ж., архим. Авксентий (2005). *Литургика*. Пловдив: ИМН.
- Делипапазов, А.Ж., архим. Авксентий (2007). *Литургика*. Т. II. Пловдив: ИМН.
- Делипапазов, А.Ж., архим. Авксентий (2010). *Литургика*. Т. III. Пловдив: ИМН.
- Димитров, Б. (2007). *Българската християнска цивилизация и българските манастири*. София: Фондация Ком.
- Димитров, Д. (2005). *Философия, култура и политика в Късната античност. Случаят на Синезий от Кирена*. В. Търново: Фабер.
- Димитров, Д. (2005). *Тъмните векове на Византия (културно-исторически очерци)*. В. Търново: Фабер
- Димитров, Д (2013). Бески етюди: християнство и идентичност на Балканите през Късната античност и ранното Средновековие. В: *Българско средновековие: общество, власт, история* (Сборник в чест на проф. д-р Милияна Каймакамова). София: УИ „Св. Кл. Охридски”, 139-156.
- Димитрова, Е. (1995). *Најстарите християнски симболи*. Скопие: ИООМ.
- Динков, К. (1954). *История на Българската църква*. София: Синодално издателство.
- Динчев, В. (2014). „Св. София” и Сердика. София: Craft House Bulgaria.
- Дмитриевский, И. (1897). *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение божественной Литургии*. Москва: СПб.
- Досева, И. (2011). Релефите от Осеново. За възможната употреба на лъжички за причастие през V–VI в. В: *Terra Antiqua Balkanica et Mediterranea*. Сборник в чест на Александър Минчев. Варна, 359–376.
- Досева, И. (2011а). Ранновизантийските амвони от територията на съвременна България: образци и адаптации. В: (Ред.) *Изследвания в чест на Стефан Бояджиев*. София: БАН, 161-171.
- Дражева, Ц. (2000). Южночерноморските градове – културни феномени през Средновековието. В: (Ред.) *Научни четения по хуманитаристика I*. Бургас: ИИМ.

- Дражева, Ц. (2002). Епископските центрове на Южното българско Черноморие V-XV. В: (Ред.) *Известия на народния музей Бургас IV*. Бургас: ИНМ.
- Заиграйкина, С. (2013). Мозаики баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V в.). Стил и атрибуция. В: (Ред.), *Епоха. Художник. Образ*, 261-272.
- Иванов, Р. (Ред.) (2002). *Римски и ранновизантийски градове в България I*. София: Иврий.
- Иванов, Р. (Ред.) (2003). *Римски и ранновизантийски селища в България II*. София: Иврий.
- Иванов, Р. (Ред.) (2008). *Римски и ранновизантийски градове в България III*. София: Иврий.
- Иванов, Т. (1960). Паметници от Пауталия. *ИАИ* 23, 205-230.
- Иванов, Т. (2000). *Ултия Ескус. Римски и ранновизантийски град*. т.1. София: Агато.
- Йорданова, Л. (1979). Ролята на епископската институция в късноантичния град в тракийския диоцез и двете Дакии (IV-VII век). *Thracia Antiqua*, 9-14.
- Жереміѳ, Г. (2006). Мозаици Медијане. В: *Ниш и Византија IV*, 145-158.
- Каждан, П. (1968). *Византийская культура*. Москва: Наука.
- Калчев, К. (2002). Проникване и разпространение на ранното християнство в Августа Траяна-Берое (дн. Стара Загора) през IV-V в. (по археологически данни). В: *Криптохристиянство и религиозен синкретизъм на Балканите*, 31-34.
- Калчев, К. (2009). Антични мозайки от Августа Траяна – Берое III-IV век. *ИМЮИБ* 24, 60-100.
- Кантарева-Дечева, Е. (2017). Нови стратиграфски проучвания на мозайките от Епископска базилика на Филипопол. В: Сборник доклади. *Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“*. Пловдив, 12-13.10.2017 г., 365-371.
- Кантарева-Дечева, Е. (2017а). Консервация и реставрация на подови мозайки от обект „Епископска базилика на Филипопол“ – Пловдив 2015-2016 г. В: *Пролетни научни четения 2017*, 220-256.
- Кесякова, Е. (1999). *Филипопол през римската епоха*. София: Агато.
- Кесякова, Е. (2009). Мозайки от резиденцията на Филипопол. В: *Годишник на Регионален археологически музей – Пловдив XI*, 137-162.

- Кесякова, Е. (2011). Мозайки от епископската базилика на Филипопол. В: (Ред.) *Изследвания в чест на Стефан Бояджиев*. София: БАН, 173-211.
- Ковачева, Т. (2008). Сторгозия през Късната античност и Ранновизантийската епоха. Укрепителна система. Раннохристиянска базилика № 2. В: *Римски и ранновизантийски селища в България*. Т. III, 102-121.
- Коев, Т. (1968). *Догматическите формулировки на първите четири вселенски събора (за Богочовешката същност на Исуса Христа)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Коев, Т. Бакалов, Г. (2006). *Християнството в миналото и днес*. София: Национален музей на българската книга и полиграфия.
- Коева, М. (2004). *Храмът – символ на абсолютното духовно битие*. LiterNet, <https://litenet.bg/publish9/mkoeva/nasledstvo/hramyt.htm>.
- Коларова, В., Боспачиева, М. (2014). *Пловдив – град върху градовете*. София.
- Коледаров, П. (1995). Илирик, Илирия. В: *Кирило-методиевска енциклопедия*. т. II, 106.
- Кожухаров, А. (1997). *Древни мозайки в България*. София: БАН.
- Коцо, Д. (1966). Археолошки проучвања во Охрид од 1959 до 1965. В: *И.П.* 11, 261-262.
- Коцо, Д. (1961). Ранохристијански базилики во областа на Охридското езеро, В: *Зборник на трудови на Н.М. Охрид*, 11-23.
- Курбатов, Г. Л. (1951). *Византия в VI столетии*. Ленинград: Ленинздат.
- Курбатов, Г. Л., Фроловым, Э. Д., Фрояновым, Я. (1988). *Христианство: Античностъ. Византия. Древняя Русь*. Ленинград: Ленинздат.
- Лазарев, В. Н. (1986). *История византийской живописи*. Москва: Искусство.
- Латышев, В. (1949). Известия древних писателей о Скифии и Кавказе. *ВДИ № 3*, 239-241.
- Леквинадзе, О. (1979). О древнейшей базилике Питиунта и её мозайках. В: *Вестник древней истории* 2, 109-194.
- Лилчик, В. (2003). *Ранохристијанска црква*. Скопје: МЦ.
- Лосев, А. Ф. (1982). *Знак, символ, миф*. Москва: Москва ун-та.

- Любенова, А. (2014). Проникване и утвърждаване на християнството във Филипопол (IV- VI в.). В: (Ред.) *Сборник доклади катедра „Теология“ ПУ*. Пловдив: Пловдивски университет.
- Любенова, А. (2008). Християнският Храм и Неговата сакралност. В: *Годишник на АМТИИ*, 138-143.
- Любенова, А. (2008). Към символиката на мозаичната украса на т. нар. Малка базилика в Пловдив. В: (Ред.) *Сборник доклади „Изкуство и контекст*. София: БАН, 250- 257.
- Любенова, А. (2015). Литургиката и символиката на изображенията в раннохристиянските подови мозайки от Филипопол IV-VI век. В: (Ред.) *Сборник доклади „Антични мозайки и кариери“*. Пловдив: ПУ.
- Маленко, В. (1989). Ранохристиянски објекти во Охрид и Охридско. В: *Лихнид* 7, 3-22.
- Маленко, В., Танески, Б. (2007). Извештај за извршените археолошки ископувања на локалитетот Плаошник во 2007 г. В: *И.П.* 6, 8-9.
- Манева, Е. (1993). Хераклеја во раното християнство. В: *Културно наследство* 16, 17-32.
- Мано-Зиси, Д. (1955). *Изкопаванња на Църчину граду 1949, 1952-1953*. Београд: САНУ.
- Мано-Зиси, Д. (1969). Пролетомена уз проблем касноантичкој мозаика у Илирикуму. *ЗРHM II*, 63-76.
- Мано-Зиси, Д. (1975). Опсервацја на конзервацјата и презентацијата на објектите в Стоби. In: *Studies in the Antiquity of Stoby*. 120-122.
- Маразов, И. (1992). *Мит, ритуал и изкуство у траките*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“.
- Маразов, И. (1994). *Митологија на траките*. София: Сектор.
- Маразов, И. (1992). *Видимият мит*. София: ИК „Христо Ботев“.
- Марков, Н. (2006). *Християнската символика*. София: Агенција Европрес.
- Медич, М. (1988). Техниката, материјалите и конзервацијата на мозаикот во нартексот на големата базилика во Хераклеја Линкестидска. *Хераклеја III*. Битола: Завод ПК, 89-112.



- Мијовић, П., Ковачевић, М. (1985). *Градови и утврђења у Црној Гори, Београд и Улици*. Institut archéologique du Musée d'Ulcinj.
- Минчев, Ал. (1986). Ранното христијанство в Одесос и околностите му. *Известия на нар. музей Варна*. кн.22. Варна: Славена.
- Минчев, Ал. (2001). Две раннохристијански мозајки с източни мотиви от Варненска област. В: Д. Овчаров (Ред.), *Христијанската идеја в историјата и културата на Европа (Материали от VIII лятна научна сретца, посветена на 2000-годишнината от рождението на Исус Христос)*. Варна, 44-64.
- Минчев, Ал., Тенкеджијев В. (2015). Разкопки на раннохристијански манастир в местността Джанаваара край Варна. В: *Археологически разкрития и разкопки за 2014г.* Софија, 278-281.
- Николов, Д. (1959). Нови данни за миналото на Стара Загора. *Арх* 1/1-2, 59-63.
- Николов, Д. (1965). Августа Трајна – Верея (II-VI в.). *Архитектура*. 7/3. Софија: ИТИГА, 11-21.
- Овчаров, Д. (1982). *Византијски и Български крепости V-X век*. Софија: БАН.
- Овчаров, Д. (Ред.) (2001). *Христијанската идеја в историјата на културата на Европа*. Софија: БАН.
- Овчаров, Д. (2008). *Ранновизантијска култура по българските земи IV-VI век*. Софија: Летера.
- Овчаров Д., Ваклинова, М. (1978). *Ранновизантијски паметници от България IV-VII век*. Софија: Септември.
- Огненова, Ј. (1960). Една мозајка от Паутаља. *ИАИ* 23, 231-237.
- Орлов, Г. (2011). *Церковъ Христова. Рассказы из истории христианской Церкви*. Москва: Сибирская Благовонница.
- Ортега-и-Гасет, Х. (1993). *Есета*. т. 2. Софија: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Панофски Е. (2004). *Готическата архитектура и схоластиката*. Софија: Агата-А.
- Петканова, Д. (1982). *Апокрифна литература и фолклор*. Софија: Български писател.
- Петков, В., Петрова, С. (2008). Археологическо проучване на обект „Раннохристијанска епископска базилика“ при с. Микрево. В: *АОР през 2007*, 492-493.

- Петков, В., Петрова, С. (2013). Археологически разкопки на Епископска базилика в гр. Сандански, обект „Мартириум“. В: *АОР през 2012 г.*, 307-309.
- Петрова, С. (2017). Архитектурната украса на раннохристиянските базилики в околностите на Никопол на Места. В: *Сб. Добруджа* 32, 233-252.
- Покровски, С. И. (1932). Новооткрътая мозайка в базилике Св. София, города София. *СК 5*. София: Държавна печатница, 243-250.
- Попова, В. (1973). Об одной раннехристиянской мозайке из Варны. В: (Ред.) *Проблемы всеобщей истории*. Москва: Наука.
- Попова, В. (1973а). Старохристиянски мозайки в България. *Изкуство* 7. София: Български художник, 25-29.
- Попова, В. (1979). Спасителни разкопки на базилика № 1 в с. Гърмен, окръг Благоевградски. В: *АОР през 1978*, 96–97.
- Попова-Мороз, В. (1987). *24 древни мозайки от България*. София: Български художник.
- Попова-Мороз, В. (1995). Мозайки. В: *История на Пиринския край*. I. Благоевград, 583-584.
- Попова, В. (2007). Един паметник с рядка мозаична техника от ранновизантийския Партикополис. В: *Изкуствоведски четения 2007*, 408-421.
- Попова, В. (2008). Веризъм и художествен модел в стенописите на Силистренската гробница. In: *Phosphorion. Studia in honorem Mariae Čičikova*, 452-464.
- Попова, В. (2008а). За хронологията на мозайките от базиликата на Битус в Пауталия. *Изкуствоведски четения* 2, 349-353.
- Попова, В. (2009). Хронология и стил на мозайките под софийската „Света София“. В: (Ред.) *Културно историческо наследство на София: проблеми и перспективи. Сердика-Средец-София*. V, 311-324.
- Попова, В. (2011). Две раннохристиянски базилики от околностите на Никополис ад Нестум. В: (Ред.) *Изследвания в чест на Стефан Бояджиев*. София: БАН, 263-294.
- Поснов, М. (1937). *История християнской Церкви (до разделения Церквей в 1054 г.)*. София: Двери.
- Ракоција, М. (2016). Урбана топографија средновековног Ниша из записа путописа и старих карата. В: *Ниш и Византија XIV*, 37-78.

- Рашков, И. (1992). Античното изкуство и православното учение за образа. *Църковен вестник*. бр. 36. София: Св. Синод.
- Рашков, И. (1984). Бог Отец в православното изобразително изкуство. *Духовна култура*. кн. 10. София: Св. Синод.
- Рашков, И. (2001). Богословската концепция за времето в православната литургия и иконография. В: (Ред) *Международна конференция "Византийското културно наследство и Балканите"*. Сборник доклади. Пловдив: ПУ, 238-246.
- Рашков, И. (1995). Православният храм - архитектура, символика и иконографска програма. *Архитектура*. кн. 2. София: УАСГ.
- Рашков, И. (1992). Символизмът в раннохристиянското катакомбено изкуство. *Духовна култура*. кн. 11. София: Св. Синод.
- Рашков, И. (1984). Символът на вярата в православната иконография. *Духовна култура*. кн.3. София: Св. Синод.
- Слокоска, Л., Стайкова, Л., Чохаджиев, С., Илинкина, В. (1985). Разкопки в Пауталия. В: *АОР през 1984*, 384-386.
- Смядовски Т. (1976). О происхождении преславских ниш. *Археология IV*. София: БАН.
- Снегаров, И. (1995). *История на Охридската архиепископия*. т.1. София: М. Дринов.
- Сове, Б. И. (1937). Евхаристия в древней Церкви и современная практика. В: (Ред) *Живое предание*. Москва: ГИМ, 4-11.
- Србиновски, П. (1978). Подните мозаици во Пелагонија. *Materijali* 18, 47-67.
- Стайкова-Александрова, Л. (2010). Разкопки на базилика № 2 от Пауталия, *Музеен вестник*. Бр. 12. РИМ Кюстендил.
- Станчева, М. (1999). *София от древността до нови времена*. София: НБУ.
- Тафт, Р., Фаруджа, Е. (1992). *Теология на литургията и теология на символа*. София: НБУ.
- Тенекеджиев, В. (2015). *Богослужбени съоръжения в интериора на църквите в диоцез Тракия IV – VI в.*, дисертация.
- Томашевич, Г. (1978). *Рановизантијски подни мозаици*. Београд: Институт за историју уметности.

- Тончева, Г. (1968). Одессос и Маркианополь в свете новых археологических исследований. *Советская археология* 1, 234-235.
- Топалилов, И. (2012). *Римският Филипопол*. Т.1. Топография, градоустройство и архитектура. София: Фабер.
- Торбатов, С. (2000). *Късноантичният град Залдапа*. София: ALEA.
- Трайкова-Йоанина, В. (2019). *Църквата на апостол Павел в диоцеза Източен Илирик и съдбата ѝ до св. Климент и неговите следовници*. София: БулгаМедиа.
- Тутковски, М. (2014). Ранохристијанските мозаици од Охрид. *Niš and Byzantium* XII, 129-142.
- Тъпкова-Заимова, В., Димитров, Д., Павлов, П. (2011). *Византия и византийския свят*. София: Просвета.
- Уваров, А. (2001). *Християнска символика. Символика древнехристиянского периода*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Удальцова, З. В. (1984). *Культура Византии IV - первая половина VII в.* Москва: Наука.
- Успенский, Б. А. (2006). Крест и круг: Из истории христианской символики. В: (Ред.) *Языки славянских культур*, 225-258.
- Филипова, С. (2005). Примери на рановизантийска пластика и капители од Македонија со аплицирани натписи или букви, В: *Systasis* 7, 1-7.
- Филов, Б. (1910). *Археологически паралели. Студии върху историята на античното изкуство в България*. СБНУНК XXVI. София.
- Филов, Б. (1913). *Софийската църква Св. София (Материали за историята на София)*. София: БАН.
- Фол, Ал. (1986). *Тракийският орфизъм*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Фол, Ал. (1991). *Тракийският Дионис. Книга първа: Загрей*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Фол, Ал. (1994). *Тракийският Дионис. Книга втора: Сабазий*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Фол, Ал. (2002). *Тракийският Дионис. Книга трета: Назоаване и Вяра*. София: НБУ.
- Хунгер, Х. (2000). *Империя на ново средище: християнският дух на византийската култура*. София: ЛИК.

- Цветкова-Томашевич, Г. (1978). *Рановизантијски подни мозаици*. Београд: Матица српска.
- Цухлев, Д. (1911). *История на Българската църква*. т.1. София: Света София.
- Чанева, Н. (1968). Старохристиянската и ранновизантийска базилика от IV – VI век. *Археология*. кн.2. София: БАН.
- Чанева-Дечевска, Н. (1969). Основни композиционни елементи на базиликата от IV-VI в. в България. В: *Известия на Секцията по теория и история на градоустройството и архитектурата XXII*, 275-294.
- Чанева-Дечевска, Н. (1972). Връзките между раннохристиянските базилики от IV-VI век в България с тези в съседните балкански страни. В: *Известия на Секцията по теория и история на градоустройството и архитектурата XXIV*, 195-220.
- Чанева-Дечевска, Н. (1999). *Раннохристиянска архитектура в България IV-VI век*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Чокоев, И. (2013). *Архиерейски литургични одежди от средновизантийския период*. В. Търново: Фабер.
- Шалганов, К. (2002). Нови данни за архитектурната предистория на базиликата „Света София“ в София. В: (Ред.) *Изследвания в чест на проф. Иван Маразов*. София: Анубис, 581-592.
- Шафф, Ф. (1992). *История християнської церкви*. Санкт Петербург: Алетейя.
- Шевалие Ж., Геербрант, А. (1995). *Речник на символите*. т.1. София: Петриков.
- Шевалие Ж., Геербрант, А. (1996). *Речник на символите*. т.2. София: Петриков.
- Шкорпил, Х., Шкорпил, К. (1910). *Християнски паметници от България*, Варна: РИМ.
- Шкорпил, Х., Шкорпил, К. (1910). Одесусъ и Варна. *ИБАД* 3, 2-23.
- Шмеманн, А. (1986). *Водою и духом. О таинстве Крещения*. Гранат.
- Шмеман, А. (2004). *За живота на света. Тайнствата в православие*. София: Омофор.
- Шпенглер, О. (1994). *Залезът на Запада*. София: ЛИК.
- Янков, Я. (1993). *Християнско култово строителство в Стара Загора през късната античност и Средновековието*. ИМЮИБ XVI. Стара Загора: Спринг.

Яцимирский, А. И. (1910). К истории апокрифов и легенд в южнославянской письменности. *ИзвОРЯС*. т. 14. кн. 2, 267-322.

Altripp, M. (1998) *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer*. Berlin: Millennium-Studien.

Altripp, M. (2000). *Beobachtungen zu Synthronoi und Kathedren in byzantinischen Kirchen*. Berlin: Millennium-Studien.

Agnes, Vinas. *La composition de la mosaïque*. Published 2 Dec. 1999. [www.mediterranees.net](http://www.mediterranees.net).

Agnes, Vinas. *Mosaïque de Zliten – Situation géographique de Zliten*. Published 2 Dec. 1999. [www.mediterranees.net](http://www.mediterranees.net).

Aksit, İ. (2012). *Hagia Sophia - The History and the Architecture*, Istanbul: Aksit Yayincilik.

Aleksova, B., Mango, C. (1971). Bargala: A Preliminary Report. In: *DOP* 25, 265-281.

Aleksova, B. (1982-83). The Old Episcopal Basilica at Stobi. *Archaeologia Iugoslavica* 32-33, 50-62.

Anamali, S. (1974). Les mosaïques de la basilique paléochrétienne de Lin (Pogradec). *Iliria* 3, 329-342.

Anamali, S., Adhami, S. (1974). *Mozaike te Shqiperise*. Tirane.

Andaloro, M. (2006). *La Pittura Medievale a Roma 312–1431. L’Orrizzonte Tardoanticoe le Nuove Immagini 312–468. Corpus*. Vol. 1. Roma.

Anderson, A. K. (1985). *Hunting in the Ancient World*. Berkeley.

Anrich, G. (1894). *Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluß auf das Christentum*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Arnold, H., Jones, M. (1986). The Later Roman Empire. In: *A Social, Economic, and Administrative Survey*. Vol. 1 and 2. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 284-602.

*Archaeological site of Philippi* (2015). Athens.

*Archaeologists Find Huge Crypt with Early Christian Martyrs’ Bones in Roman-Byzantine City Zaldapa in Northeast Bulgaria*, <http://archaeologyinbulgaria.com/2017/01/19/archaeologists-find-huge-crypt-with-early-christian-martyrs-bones-in-roman-byzantine-city-zaldapa-in-northeast-bulgaria>.

Assimakopoulou-Atzaka, P, Hourmouziadis, G. C., Makris, K. A. (1982). *The Story of a Civilization: Magnesia*. H. Zigada trans. Athens.

Ασημακοπούλου-Ατζακά, Π. (1984). *Τα παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά δάπεδα του Ανατολικού Ιλλυρικού*. Θεσσαλονίκης.

Assimakopoulou-Atzaka, P. (1984a). I mosaici paleocristiani in Grecia. *CCARB* 31, 13-75.

Assimakopoulou-Atzaka, P. (2007). The Mosaic Floor Decoration in the Triconch Church or Martyrion in Akryni, western Macedonia. In: *Musiva & Sectia* 4, 203-230.

Assmann, J. A. (1984). *Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur*. Berlin: Auflage.

Asamer, B., Zimmermann, B. (1998). Die Mosaiken der frühchristlichen Kirche bei Mikrevo/Sandanski. *MitChrA* 4, 31-44.

Atanasov, G., Valeriev, I., Yotov, V. (2017). The Crypt in The Sanctuary of the Basilica № 3 in the Ancient city of Zaldapa (Province of Scythia). В: *Нум и Византија* XV, 123-132.

*Atlas of the Christian Monuments of the Aegean. From the Early Christian Years to the Fall of Constantinople* (2014). N. Gkioles – G. Pallis (Eds.). Athens: General Secretariat of the Aegean & Island Policy.

Awes-Freeman, J. (2015). The Good Shepherd and the Enthroned Ruler: A Reconsideration of the Imperial Iconography in the Early Church. In: L. Jefferson, R. Jensen (Eds.), *The Art of Empire: Christian Art in its Imperial Context*, 159-195.

Bakirtzis, C., Charalambos, B., Kourkoutidou-Nikolaidou, A., Mavropoulou-Tsioumi, C. (2012). *Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century*. Athens: Kapon Editions.

Balmelle, C. (1985). *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. I. Paris: Picard.

Balmelle, C., Blanchard-Lemée, M., Darmon, J.-P. (2002). *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. T. 2: Répertoire graphique et descriptif des décors centre*. Paris: Picard.

Balty, J. (1995). *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, Interprétation*. Paris: Université Besançon.

Barnes, A. (1909). Discipline of the Secret. In: *The Catholic Encyclopedia*. Vol.5. New York: Robert Appleton Company. Published 22 Oct. 2018. <http://www.newadvent.org/cathen/05032a.htm>.

- Bardill, J. (2004). *Brickstamps of Constantinople*. Oxford.
- Beaudry, N. (2008). Le quartier épiscopal, la Basilique E et les carriers. *BCH* 132/2, 923-954.
- Beckwith, P. T. (1987). *Daily and Weekly Worship: from Jewish to Christian*. London: BRILL.
- Belting, H. (1994). *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago: Chicago University Press.
- Berger, A. (2000). Streets and Public Spaces in Constantinople. *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 54, 161-172.
- Beševliev, V. (1964). *Spätgriechische und spätlateinische Inschriften aus Bulgarien*. Berline: Akademie Verlag.
- Binns, J. (2002). *An Introduction to the Christian Orthodox Churches*. New York: Cambridge University Press.
- Bisconti, F. (2011). The Emergence of Christian Art: Old Themes and New Meanings. In: (Ed.), *Transition to Christianity. Art of Late Antiquity, 3rd-7th Century AD*. Roma: Università degli Studi Roma, New York, 58-60.
- Bisconti, F. (2018). Simboli e Racconti. Cicli, narrazioni, abbreviazioni e sintesi nell'arte cristiana antica. In: *Studi in memoria di Fabiola Ardizzone. Quaderni digitali di archeologia postclassica* 13. Roma: Università degli Studi Roma, 49-70.
- Bitrakova-Grozdanova, V. (1975). *Monuments paléochrétiens de la région d'Ohrid*. Ohrid: Zavod za zaštita na spomenicite na kulturata.
- Bitrakova-Grozdanova V. (1998). La basilique d'Oktisi et les mosaïques de la région d'Ohrid. In: *Actes du XIII CIAC* III, 129-140.
- Bitrakova-Grozdanova, V. (2009). Lychnidos a l'époque paleochretienne et son noyau urbain. In: *Niš & Byzantium VII*. Niš: Patrimonium, 120-133.
- Blömer, M. (2017). Der Gott im Blätterkelch. In: (Eds.), *Asia Minor Studien*, 85-99.
- Blume, F. (2009). Annotated Justinian Code. 2nd ed. Available, <http://uwacadweb.uwyo.edu/blume&justinian>.
- Boardman, J., et al. (ed.) (1986). *The Oxford History of the Classical World*. Oxford & New York: Archaeopress.



- Bolman, E. (2009). The Iconography of the Eucharist? Early Byzantine Painting, the Prothesis, and the Red Monastery . In: (Eds.) *ANAΘHMATA EOPTIKA: Studies in Honor of Thomas F. Mathews*, 57-66.
- Bóna, I. (2001). *History of Transylvania* (Institute of History of the Hungarian Academy of Sciences). New York: Columbia University Press.
- Bospachieva, M. (2002). A Small Early Christian Basilica with Mosaics at Philipopolis. *ArchBulg* 6/2. Sofia, 55-76.
- Bospachieva, M. (2003). The Late Antiquity building EIPHNH with mosaics from Philippopolis (Plovdiv, Southern Bulgaria). *ABulg* 2, 83-105.
- Bovini, G. (2009). *Ravenna – Art&History*. Augsburg: Longo Publisher.
- Bowden, W. (2000). *Town and Country in Late Antique Epirus Vetus*. Ph.D. Thesis University of East Anglia.
- Bowden, W. (2001). A new urban élite? Church builders and church-building in late-antique Epirus. In: *Lavan, L. (ed.). Recent research in late-antique urbanism*. Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 42. Portsmouth, 61–72.
- Bowden, W. (2003). *Epirus Vetus: The Archaeology of a late Antique Province*. London: Duckworth Publishing.
- Bowden, W., Hodges, R., Lako, K. (2002). Roman and late-antique Butrint: excavations and survey 2000-2001. *Journal of Roman Archaeology*. Rome.
- Bowden, W., Përzhita, L. (2004). The Baptistery. In: (Ed.), *Byzantine Butrint: Excavations and Survey 1994-1999*, 151-183.
- Brandl, U., Vasić, M. (Hg.) (2007). *Roms Erbe auf dem Balkan. Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien (Sonderband AW)*. Hardcover.
- Brehier, L. (1969-1970). *Le Mond byzantine*. I-III. Paris: Editions Albin Michel.
- Brenk, B. (2008). The Imperial Heritage of Early Christian Art. In: (Ed.), *Age of Spirituality: A Symposium*, 38-49.
- Brett, D. (2005). *The Plain Style: Protestant Theology in the History of Design*. New York: Cambridge University Press.
- Breytenbach, C., Behrmann, I. (2007). Frühchristliches Thessaloniki. *STAG* 44, 62-149.
- Brouscari, E. (1997). The Tyche of Co on a mosaic from a Late Antique house in Cos. In: S. Isager -B. Poulsen (Eds.), *Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies II*, 65-77.

- Brown, P. (1989). *The World of Late Antiquity AD 150-750*. New York: W. W. Norton & Company.
- Bryer, A., Cunningham, M. (1994). *Mount Athos and Byzantine Monasticism. Papers from the Twenty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies*. University of Birmingham.
- Budina, Dh. (1977-78). Antigonea Paleocrystalline Triconic Mosaic. *Illyria VII-VIII*, 221-231.
- Budina, D., Korkuti, B. (1971). Mozaikë të rinj të zbuluarnë Onhezmin e lashtë (Sarandë). *Studime Historike*, 207-247.
- Bugnini, A. (1990). *The Reform of the Liturgy (1948-1975)*. Collegeville: MN.
- Burtchaell, J. (2004). *From Synagogue to Church: Public Services and Offices in the Earliest Christian Communities*. New York: Cambridge University Press.
- Bury, J. B. (1958). *History of the Later Roman Empire: from the Death of Theodosius I to the Death of Justinian*. Dover Publications.
- Buzoianu, L., Barbulescu, M. (2010). Tomis – In: *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*. Vol. 1. Oxford: Archaeopress.
- Buzov, M. (1995). Prikaz Jelena Na Ranokršćanskim Mozaicima Prema Srednjovjekovnoj Umjetnosti. *SHP 21*, 55-86.
- Buzov, M. (1998). Early Christian Mosaics on the Adriatic coast. *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae III*, 175-186.
- Buzov, M. (2001). Podni mozaici sustava Eufrazijeve bazilike. *Prilozi Zagreb 18*, 235-251.
- Buzov, M. (2009). The Early Christian Mosaics with Inscription in Croatia. *11<sup>th</sup> International Colloquium on Ancient Mosaics* (October 16<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Bursa, Turkey), 171-192.
- Bychkov, V. (2014). The Symbolology of Dionysius the Areopagite (The Aesthetic Aspect). *International Journal of Philosophy and Theology*. Vol. 75. Taylor&Francis, p. 28-63.
- Cabej, E. (1994). *Albanians between west and east*. Tirana: MCM.
- Cabie, R. (1983). *The Church at Prayer. The Eucharist*. Vol. 2, Collegeville.
- Cabrol, F., Lecleq, H. (1924). Agneau. In: *Dictionnaire de la archeology chretienne et la liturgie*. I/1. Paris: De Boccard, 878-903.
- Cachia, C. (2006). *The Image of the Good Shepherd*. Rome.

- Cameron, A. (1993). *The Mediterranean World in Late Antiquity: AD 395-600*. Abingdon: Routledge.
- Canivet, P., Darmon, J. P. (1989). Dionysos et Ariane: deux nouveaux chefs-d'oeuvre inédits en mosaïque, dont un signé, au Proche-Orient ancien (IIIe -IVe s. apr. J.C.). In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 70, 1-28.
- Caraher, W. (2003). *Church, Society and the Sacred in Early Christian Greece*. Dissertation. The Ohio State University.
- Catling, H. W. (1988). Archaeology in Greece. *ArchRep* 1987/88, 3-101.
- Ceka, N. (1988). Die Illyrer und die antike Welt. In: (Ed.) *Albanien. Schätze aus dem Land der Skipetaren*, 33-45.
- Ceka, N. (1992). Urbanistika dhe banesat në Bylis. *Iliria* XXII, 73-96.
- Ceka, N., Muçaj, S. (2005). *Bylis. Its History and Monuments*. Tirana.
- Cerova, Y., Hobdari, E., Islami, A. (2011). Bazilika paleokristiane extra-muros n. Scampis (Elbasan). *Rezultatet e germimeve 2007-2009*, 120-125.
- Chalkia, E. (1991). *Le mense paleocrestiane: tipologia e funzioni delle mense secondari nel culto paleocristiano*. Vatican City: Vatican Publishing House.
- Chroston, P. N., Hounslow, M. W. (2004). The Geophysical Survey – the Extent and Structural Layout of the Suburbs of Butrint on the Vrina Plain. In: (Eds.) *Byzantine Butrint, Excavations and surveys 1994-99*, 64-75.
- Cimok, F. (2000). *Corpus of Antioch Mosaics*. Istanbul.
- Cooper, J. C. (1992). *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. Thames & Hudson.
- Crawford, C. D. (2013). Noah's Architecture: The Role of Sacred Space in Ancient Near Eastern Flood Myths. In: (Eds.) *Constructions of Space IV: Further Developments in Examining Ancient Israel's Social Space*. New York: Bloomsbury, 1-22.
- Crippa, M. A., Ries, J., Zibawi, M., Littardi, F. (1998). *L'arte paleocristiana: vision e spazio dale origini a Bisanzio*. Jaca Book.
- Cuscito, G. (1984). Gradi e funzioni ecclesiastiche nelle epigrafi dell'Alto Adriatico. *Antichità Alto Adriatiche* 6, 257-283.
- Cvetković-Tomašević, G. (1980). Simbolika ranovizantijskie podnih mozaika. Stanje pitanja. In: L. Plesničar (ed.) *Ranohrišćanski mozaici u Jugoslaviji (Savez arheoloških društava Jugoslavije, XVIII)*. Beograd, 187-204.

- Çetinkaya, H. (2016). Newly Discovered Early Christian Mosaics from Ulpiana / Kosovo. In: (Ed.), *Estudios sobre mosaicos antiguos y medievales*. Madrid, 372-376.
- Çikopano, U. (2006). *Mozaikë antikë paleokristianë në Apoloni, Monumentet*, Tiranë.
- Çikopano, U. (2013). *Mozaikët paleokristianë dhe bazilika e Linit*. Tiranë.
- Dagron, G. (1977). Le Christianisme dans la ville byzantine. *Dumbarton Oaks Papers* 31, 1-25.
- Dalgiç, Ö. (2008). *Mosaics of Constantinople*. Dissertation. New York.
- Dalgiç, Ö. (2010). The Corpus of Floor Mosaics of Constantinople. In: *Byzanz - das Römerreich im Mittelalter, Monographien des Römisch-Germanisches Zentralmuseum* . vol. 84. 3. Regensburg: Schnell & Steiner, 127-134.
- Davies, G. (1971). *Early Christian Architecture*. London: Penguin.
- Descoedres, G. (1983). *Die Pastophorien im syro-byzantinischen Osten*. Wiesbaden: DuMont Reiseverlag.
- De Matteis, L.M. (2004). *Mosaici di Cos. Dagli scavi delle missioni italiane e tedesche (1900-1945). Monografie della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente XVII*. Atene: SAIA.
- De Vecchi, P., Cerchiari, E. (1999). *I tempi dell'arte*. Vol. 1. Milano: Bompiani.
- Dhamo, Dh. (1981). *Anthropozoomorphic Antigonea Mosaic Picture, Monuments*, 149-157.
- Dimitrova, E. (1995). Pogled vrz mozaikot od narteksot na Golemata bazilika vo Herakleja. *Kulturen jivot* 3-4, 48-52.
- Dimitrova, E. (2006). In Throught the Inner Door (The Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lincestis). In: *Niš and Byzantium IV*, 179-190.
- Dimitrova, E. (2013). Art and Ritual in the Episkopal Centers of Makedonia Paleocristian. In: *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae*. Skopje, 1051-1061.
- Dimitrova, E. (2016). *The Ceramic Reliefs Plaques from Vinica*. Skopje.
- Dobson, R. (2000). *Encyclopedia of the Middle Ages*. Abingdon: Routledge.
- Doig, A. (2008). *Liturgy and Architecture: From the Early Church to the Middle Ages*. Burlington: Ashgate.

- Donceel-Voûte, P. (1994). Le VIIe siècle dans les mosaïques du Proche Orient. In: *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico antico*, 205-210.
- Donceel-Voûte, P. (1995). *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*. Paris: Louvian.
- Doukata-Demertzi, S. (1998). Παληόχωρα. Μαρόνειας: η ανασκαφή της παλαιοχριστιανικής βασιλικής και του μεσοβυζαντινού οικισμού. *AEMΘ* 11, 359-370.
- Dugmore, C. W. (1964). *Influence of the Synagogue upon the Divine Office*. London: Faith Press.
- Dunbabin, K. (1999). *Mosaics of the Greek and Roman world*. New York: Cambridge University Press.
- Dunnigan, A. (2005). Fish. In: (Ed.) *Encyclopedia of Religion* 5, 3123.
- Đurašković, L., Đurović, J., Medin, D. (2017). Antique, Late Antique and Early Christian Mosaics in the Area of the Municipality of Budva. *4th SEE Mosaics Conference: Presentation of Detached Mosaics on Movable Supports*, 8-13.
- Duval, N., Chevalier, P. (1999). L'architecture chrétienne de l'Albanie dans le cadre de l'Illyrichum. In: *L'Illyrie Méridionale et l'Épore dans l'Antiquité. Actes du II colloque International de Clermont-Ferrand* (25-27 Octobre 1996), 283-304.
- Duyuran, R. (1951). İzmit ve Silivri'de Yapılan Arkeolojik Araştırmalar: 1947-48. *Bellekten* 15/58, 213-218.
- Dyggve, E. (1951). *History of Salonitan Christianity*. Cambridge: Aschenhoug Harvard University Press.
- Dzidrova, Lj. (1999). Heraclea Lyncestis. In: *Maced. Acta Archaeol* 15, 277-289.
- Dzidrova, Lj. (2015). Inauguration of Christianity at Heraclea Lyncestis. *Folia Archaeologica Balkanica* III, 318-321.
- Earl, J. R. (2007). *First and Second Thessalonians*. Collegeville, MN: Liturgical Press.
- Elsner, J. (2003). Archaeologies and Agendas: Reflections on Late Ancient Jewish Art and Early Christian Art. *The Journal of Roman Studies*. Vol. 93, 114-128.
- Elsner, J. (2012). Decorative Imperatives between Concealment and Display: The Form of Sarcophagi. *Res: Anthropology and aesthetics* 61-62, 178-195.
- Emminghaus, J. H. (1992). *The Eucharist*. Collegeville MN: Liturgical Press.
- Ereğlisi, M. (1993). Perinthos Bazilikası Kazısı. *MKKS* V, 27-37.

- Errington, R. M. (2008). *A History of the Hellenistic World: 323-30 BC*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Σβαρνόπουλος, Στ. Χρ. (1973). *Γλωσσάριο της Βερούιας (Βαρταλαμίδα)*. Βέροια: Δήμος.
- Filipova, S. (2010). Early Christian Cultural Centres in Republic of Macedonia along the Via Egnatia. *Patrimonium* 7-8, 127-148.
- Filipova, S. (2015). The Early Christian Fragmented Wooden Relief from the Site Bargala near Štip. *Niš and Byzantium XIII*, 221-236.
- Fine, S. (2005). *Jews, Christians and Polytheists in the Ancient Synagogue*. Routledge.
- Finney, P. C. (1988). Early Christian Architecture. In: *The Beginnings*. Vol.81. 3. Harvard: Cambridge University Press, 319-339.
- Finey, P. C. (2017). *Eerdmans Encyclopedia of Early Christian Art and Archaeology*. Eerdmans.
- Fitzmyer, J. A. (1997). *The Acts of the Apostles: A New Translation with Introduction and Commentary*. New York: Doubleday.
- Foerster, G. (2004). Sinagoga e Sarandës (Anchiasmos) në antikitetin e vonë. *Candavia* 1, 177-181.
- Foni, A. E., Papagiannakis, G., Magnentat-Thalman, N. (2007). *Virtual Hagia Sophia: Restitution, Visualization and Virtual Life Simulation*. Istanbul.
- Forsyth, G. H., Weitzmann, K. (1973). *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai - The Church and Fortress of Justinian*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Freely, J., Çakmak, A. (2004). *Byzantine Monuments of Istanbul*. New York: Cambridge University Press.
- Georgiev, R. (2006). Odessos – Theodoriada. A Center of Monophysitism during the 6th Century (The Djanavara Church and Its syro-mesopotamian Features). In: (Eds.) *Early Christian Martyrs and Relics and Their Veneration in East and West (AMV 4)*, 291-308.
- Gerassimova, W. (2002). Zwei frühchristliche Stifterinschriften aus der kleinen Basilika in Plovdiv. In: *Archaeologia Bulgarica* 2, 77-82.
- Gicheva, R. (2002). Dionysos Bromios. The Rite. In: *Proceedings of the 8th International Congress of Thracology (Sofia–Yambol 25-29 September 2000)*. Vol. II, 927-940.
- Giuliani, R. (2015). Nuove acquisizioni dai restaurinelle catacombe romane dei SS. Marcellino e Pietro: il programma decorativo dei cubicoli. *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie*, 83-111.

- Gonzalez, J. L. (1984). *The Story of Christianity: The Early Church to the Dawn of the Reformation*. HarperOne.
- Gough, M. (1973). *The Origins of Christian Art*. London: Thames and Hudson.
- Grabar, A. (1960). Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien I. In: *Cahiers Archéologiques XI*, 41-71.
- Grabar, A. (1962). Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien II. In: *Cahier Archéologiques XII*, 115-152.
- Grabar, A. (1963). *The Art of Byzantine Empire*. NY: Greystone Press.
- Grabar, A. (1966). *L'age d'ore de Justinien*. Paris: Gallimard.
- Grabar, A. (1979). *Byzantine painting: historical and critical study*. Geneva: Skira.
- Grammenos, D., Petropoulos, E. (2001). *Ancient Greek Colonies in the Black Sea*. Oxford: Archaeopress.
- Hahn, A. (2010). *Bibliothek Der Symbole Und Glaubensrege In Der Alten Kirche*. Breslau: Nabu Press.
- Hall, J. (1974). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London: Murray.
- Hachlili, R. (1998). *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*. Brill.
- Harrison, R. M. (1986). *Excavations at Saraçhane in Istanbul*. Vol. 1. Princeton University Press.
- Hastings, J., Selbie, J. A., Gray, L. H. (1908). *Encyclopædia of Religion and Ethics: A-Art*. London: T. & T. Clark.
- Hemans, C. J. (1987). *Late antique wall painting at Stobi*. Bloomington: An Arbor.
- Henig, M. (1983). *A Handbook of Roman Art*. London: Phaidon Press.
- Hidri, S. (1999). *Mozaiku I Bazilikes se Shen Mehillit*. Durres: G&K Dollonja.
- Hidri, N., Hidri, S. (2011). *Die frühchristliche Basilika in Arapaj / Durres, Albanien*. (Hrsg. R. Pillinger). Wien.
- Hoddinott, R. F. (1963). *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Hodges, R. (1997). Late-antique and Byzantine Butrint: interim report on the port and its hinterland. *JRA* 10. Butrint, 207–234.
- Hodges, R. (2008). *The Rise and Fall of Byzantine Butrint*. Butrint Foundation.

- Hodges, R. (2013). The aristocratic oikos on the Vrina Plain, Butrint. In: (Ed.), *Byzantine and Modern Greek Studies*. Vol. 37/No. 1, 1-19.
- Horsley, R. (2005). Paul's Assembly in Corinth: An Alternative Society. In: (Ed.) *Urban Religion in Corinth: Interdisciplinary Approaches*, 371- 395.
- Hourmouziadis, G. (1982). *Ancient Magnesia*. Athens: Kapon.
- Hoxhaj, E. (2000/2001). Die frühchristliche dardanische Stadt Ulpiana und ihr Verhältnis zu Rom. *Südost-Forschungen* 59/60, 1-13.
- Islami, A. (2007). Konservimi në bazilikën E, Bylis. *AnnualReport*, 68-70.
- Ivanišević, V., Bugarski, I. (2019). Nov nalaz carske statue iz Caričinog grada - Justinijane Prime. *Leskovački zbornik* LIX, 9-19.
- Işın, M. A. (1994). Ereğlisi (Perinthos) Bazilika Kazısı Raporu. *MKKS IV*, 61-68.
- Jeličić-Radonić, J. (1999-2000). Mozaici Simferijevo Hezihijeve katedrale u Saloni. *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 38, 51-71.
- Jensen, R. M (1999). The Dura Europos Synagogue, Early-Christian Art, and Religious Life in Dura Europos. In: (Eds.) *Jews, Christians and Polytheists in the Ancient Synagogue*. London: Routledge, 174-189.
- Jensen, R.M. (2011). *Living Water. Images, Symbol, and Settings of Early Christian Baptism*. Brill Academic Pub.
- Jones, A. H. M. (1964). *The later Roman empire 284-602. A social, economic and administrative survey*. Vol. 3. Oxford: Archaeopress.
- Jouejati-Madwar, R. (2005), A Mosaicist's Workshop in Epiphania (Hama, Syria) at the Beginning of the 5th Century. In: *La mosaïque gréco-romaine IX*. Vol. 2, 761-775.
- Jurkić, V. (1980). Pula - nalaz ranokršćanskog mozaika i sarkofaga. *Arheološki pregled* 21, 138-139.
- Karagiorgou, O. (2001). Demetrias and Thebes: Two Thessalian Port Cities in Late Antiquity. In: (Ed.) *Recent Research in Late-Antique Urbanism*. *JRA Supp* 42, 182-215.
- Karivieri, A. (2005/2006). Mosaics and sectiliapavimenta in the Early Christian church of Paliambela at Arethousa in Northern Greece. In: *Musiva & Sectilia* 2/3, 191-208.
- Kee, L. H. (1999). *Evolution of the Synagogue: Problems and Progress*. New York: Cambridge University Press.
- Kelly, Sarah (2003). *The Art of mosaic: Encyclopedia of Projects, Techniques and Designs*. UC: Search Press.



- Kënder, A., Stilian, A. (1974). *Mosaiques de l'Albanie*. Tirane.
- Kieckhefer, R. (2004). *Theology in Stone: Church Architecture From Byzantium to Berkeley*. Oxford: Archaeopress.
- Kitzinger, E. (1946). A Survey of the Early Christian Town of Stobi. *Dumbarton Oaks Papers* 3, Washington: Dumbarton Oaks, 83-161.
- Kitzinger, E. (1951). Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics, In: *Mosaics at Nikopolis*. DOP 6, 82–122.
- Kitzinger, E. (1965). *Israeli Mosaics of the Byzantine Period*. New York: The New American Library of World Literature.
- Kitzinger, E. (1977). *Byzantine Art in the Making, Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3-7 Century*. London: Faber&Faber.
- Kiss, A. (1973). *Roman Mosaics in Hungary (FontArchHung)*. Budapest: Akad. Kiado.
- Kolarik, R. (Ed.) (1976). *Heraclea III. Mozaic pavement in the nartex of the Large Basilica*. Bitola: Zavod za zastita na spomenicite na kulturata.
- Kolarik, R. (1976). Cosmos and Calendar. The Iconography of the Heraclea Narthex Mosaic. In: *Abstract of Papers Delivered in Art History Sessions*. 64th Annual Meeting of the College Art Association of America, III. Chicago.
- Kolarik, R. (1980). The floor mosaics of Eastern Illyricum – the northern regions. In: *Actes du X congres international D'Archeologie Chretienne (ACAC X)*, 445-479.
- Kolarik, R. (1981). The Episcopal Basilica in Stobi. The phases of Mosaic Decoration. In: *Studies in the Antiquities of Stobi III*. New Jersey: Princeton University Press, 61-70.
- Kolarik, R. (1984). The Floor Mosaics of Eastern Illyricum. In: *Actes du X Congres International d'Archeologie Chretienne (Thessalonique 28 Septembre – 4 Octobre 1980)*. I, 445-479.
- Kolarik, R. (1994). Tetrarchic Floor Mosaics in the Balkans. In: *La Mosaique Gréco-romaine IV*. New Jersey: Princeton University Press, 171-183.
- Kolarik, R., Petrovski, M. (1975). Technical Observations on Mosaics at Stobi. In: (Ed.), *Studies in the Antiquities of Stobi II*, 65-106.
- Komata, D. (1984). Bazilika paleokristiane e Mesaplikut. *Iliria XIV*. 1, 183-198.
- Kondoleon, Ch. (1995). *Domestic and divine: Roman mosaics in the House of Dionysos*. New York: Cornell University Press.

- Koranda, Ch. (1991-92). Geometrische Gliederungsschemata frühchristlicher Mosaiken in Bulgarien. In: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 83–111.
- Kourkoutidou–Nikolaidou, E. (1989). *Acheiropoietos, The great Church of the Mother of God*. Thessaloniki.
- Kourkoutidou-Nikolaidou, E., Marki, E. (1995). Les innovations liturgiques et architecturales dans la basilique du Musée de Philippi. In: *Akten des XII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (Bonn, 22-28 September 1991). Teil 2, 950-959.
- Kujović, R. (2011). Pregled arheološke zbirke Istorijskog muzeja Crne Gore. *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore* 7, 169 –180.
- Kühnel, B. (2000). The Synagogue Floor Mosaic in Sepphoris: Between Paganism and Christianity. In: (Eds.), *From Dura to Sepphoris: Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity*. Supplement series No. 40, 31-43.
- Kraeling, C. H. (1967). The Christian Building. In: *The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII. Part II*. New York: Augustin Publisher.
- Krautheimer, R. (1954). Il transetto nella basilica paleocristiana. In: *Atti del V congresso dell' archeologia*. Vaticano: Vatican Publishing House.
- Krautheimer, R. (1965). *Early Christian and Byzantine Architecture*. New Haven: Yale University Press.
- Krautheimer, R. (1980). *Rome: profile of a city, 312–1308*. N. J.: Princeton University.
- Krautheimer, R. (1986). Architettura paleocristiana e bizantina. In: *Citazioni Nikopolis d'Epiro*. Torino: Einaudi, 145-152.
- Krautheimer, R., Ćurčić, S. (1989). *Early Christian and Byzantine Architecture*. (revised ed. Harmondsworth). New Haven: Yale University Press.
- Kujović, R. (2011). Pregled arheološke zbirke Istorijskog muzeja Crne Gore. *Glasnik Narodnog muzeja Crne Gore* 7, 169 –180.
- Κωνσταντίνου Ε., Στεργιάδου, Τ. (2003). *Η Αρχιεπισκοπή Πρώτης Ιουστινιάνης. Διδακτορική διατριβή*. Θεολογική.
- Lamboley, J. L. (2007). *Les fouilles actuelles, Apolloniad' Illyrie. I: Atlas archéologique et historique*. Rome.
- Lambrecht, J. (1992). *Out of the Treasure: The Parables in the Gospel of Matthew*. Peeters Publishers.

- LaVerdiere, E. (1991). *The Eucharist in the New Testament and the Early Church*. New York: Pueblo Books.
- Levine, L. I. (2005). *The Ancient Synagogue: The First Thousand Years*. 2nd ed. New Haven: Yale University Press.
- Leure, M. (2007). *Le transept de la Rome antique à Vatican II. Architecture et liturgie*. Paris: A&J Picard.
- Lemerle, P. (1990). Presence de Byzance. In: *Journal des Savants*, juillet-désembre. Paris, 247-268.
- Levi, D. (1947). *Antioch Mosaic Pavements*. London: Oxford University Press.
- Lewis, S. (1980). Sacred Calligraphy: The Chi Rho Page in the Book of Kells. *Traditio*. Vol. 36, 139-159.
- Lidov, A. (2014). The Rivers of Paradise and Hierotopy of the Byzantine Church. In: (Ed.) *The Life-Giving Source. Water in the Hierotopy and Iconography of the Christian World*, 53-60.
- Lilchik, V. (2005). The Symbolism of the Basilica. *Macedonian Heritage* 24, 40-44.
- Limão, F. (2011). The Vase's Representation (Cantharus, Crater) on The Roman Mosaic in Portugal: A Significant Formal and Iconographic Path from Classic Antiquity to Late Antiquity. *AIEMA* 11, 572-581.
- Lungu, V. (2000). *Creștinismul in Scythia-Minor in contextul vest-pontic*. Sibiu-Constanța: Sen.
- Maguire, H. (1995). *Byzantine Magic*. Washington: Dumbarton Oaks.
- Mainstone, R. J. (1988). *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*. London: Thames and Hudson.
- Mango, C. (1977). Storia dell'arte. In: *La civiltà bizantina dal 4 – 9 secolo. Aspetti e problemi*. Bari: Gangemi Editore.
- Mango, C. (1978). *Byzantine Architecture*. London: Faber.
- Mango, C. (1980). *Byzantium. The Empire of New Rome*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Manninen, M. (2014). *Artifacts of the Flower of Life*. <https://www.slideshare.net/markomanninen2/artifacts-of-the-flower-of-life>.
- Mano, A. (Ed.) (1974). *Iliria – Studime dhe material arkeologjike III*. Tirane: Année.

- Marušić, B., Šašel, J. (1986). Od celle trichore do samostanskega kompleksa Sv. Andreja v Betiki med Pulo in Rovinjem (Povzetek). *Arheološki Vestnik* 37, 307-342.
- Masser, A. (1969). *Bibel, Apokryphen und Legenden. Geburt und Kindheit Jesu in der religiösen Epik des deutschen Mittelalters*. Berlin: E. Schmidt.
- Mathews, T. (1971). *The Early churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*. Penn State: Pennsylvania State University Press.
- Matthews, T. (1982). „Private“ Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal. In: *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*. Vol. 30, 125-158.
- Mathisen, R. (1996). Diocletian (284-305 A.D.). In: *De Imperatoribus Romanis*. Berlin: Salve Regina University, 242-257.
- Mayer, W. (2016). The Changing Shape of Liturgy: From earliest Christianity to the end of Late Antiquity. In: *Liturgy's imagined past/s: methodologies and materials in the writing of liturgical history today*. Collegeville, MN: Liturgical Press, 275-302.
- McGuckin, J. A. (1994). *St Cyril of Alexandria: The Christological Controversy. Its History, Theology and Texts*. Leiden: E.J. Brill.
- Meder, J. (1980). Ranokršćanski podni mozaici na istočnom Jadranu. In: (Ed.) *Ranohrišćanski mozaici u Jugoslaviji (Savez arheoloških društava Jugoslavije XVIII, 111-126*.
- Meder, J. (2003). *Podni mozaici u Hrvatskoj, od 1 do 6 stoljeća*. Zagreb.
- Meeks, W. A. (1983). *The First Urban Christians: The Social World of the Apostle Paul*. New Haven and London: Yale University Press.
- Megaw, A. H. S. (1974). Byzantine Architecture and Decoration. *DOP* 28. Cambridge: Dumbarton Oaks, 59-88.
- Melchizedek, D. (1999). *The Ancient Secret of the Flower of Life*. London.
- Meimaris, Y. (2011). The Discovery of the Madaba Mosaic Map. Mythology and Reality. In: *The Madaba Map Centenary 1897–1997*. Jerusalem: The Hebrew University, 25-36.
- Meyendorff, J. (1999). *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*. Fordham University Press.
- Mikulcic, I. (2003). *Stobi. An ancient city*. Skopje: Magor.
- Miletić, A. (2015). *Prilozi o ranokršćanskoj ikonografiji crkve Sv. Marije unutar grada Farosa*. B: *Ниву и Византија XIII*, 197-210.

- Milošević, G. (2013). The Architecture of the Residential Complex in Mediana. In: (Ed.) *Constantine the Great and Edict of Milan 313*, 118-125.
- Milić, J. (2007). *Povijesni pregled liturgije s posebnim osvrtom na razvoj bogoslužja u protestantskim crkvama odnosno crkvama reformacijske baštine*. Osijek: Kršćanski centar "Dobroga Pastira".
- Minchev, Al. (1985), Das frühe Christentum in Odessos und seinem Territorium. In: (Ed.) *Die bulgarische Schwarzmeerküste im Altertum, Konstanz*, 47-59.
- Minchev, Al. (2006). Early Christian Double Crypt with Reliquaries at Khan Krum Street in Varna (Ancient Odessos). In: (Eds.) *Early Christian Martyrs and Relics and their Veneration in East and West*, p. 229-258.
- Minchev, Al. (2016), The Early Christian mosaics in the Episcopal basilica of Odessos (late 4th-early 7th c. AD), In: *Moesica et Christiana: studies in honour of professor Alexandru Barnea*, 431-444.
- Mirkovic, L. (1956). La necropole paleochretienne de Nis. *Archaeologia Jugoslavica* 2, p. 91-95.
- Mitchell, J. (2008). *The Butrint Baptistery and its Mosaics*. Butrint Foundation.
- Mobius, F. (1981). Die frühmittelalterliche Basilika. Zur Sociologie und Symbolik eines architektonischen Typs. *Kritische Berichte*. 2. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Moroni, G. (1954). *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*. vol. 22. Oxford.
- Moustaka, A. (2008). Disiecta membra: Early Terracotta Images on the Athenian Acropolis. In: (Ed.), *Athens - Sparta. Contributions to the Research on the Archaeology and History of the two City-States*, 41-50.
- Moutsopoulos, N. (1989). Το παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στη Βασιλική του Αγίου Δημητρίου (The chapel of St. Euthymios in St Demetrios Basilica in Thessaloniki). *Χριστιανική Θεσσαλονίκη*, 137-174.
- Muçaj, S. (2009). *Monuments of the Christian cult in Albania*. Tirana.
- Muçaj, S., Raynaud, M.-P. (2005). La mosaïques des églises protobyzantines de Byllis (Albanie). In: *La mosaïque Gréco-romaine IX*. vol. 1. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 387-397.
- Müller-Wiener (1977). Zusammenfassend zur Johanneskirche (Imrahor Camii). *Bildlexikon zur Topographie Istanbulsp*, 147-152.

- Nalpantis, D. (1992). Νεότερα ταφικά ευρήματα από σωστικές ανασκαφές στη Θεσσαλονίκη (New finds from rescue excavations in Thessaloniki). *AEMΘ* 6, 311-326.
- Nasrallah, L. (2010). Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaic of Moni Latomou. In: (Hrsg.) *From Roman to Early Christian Thessalonike. Studies in Religion and Archaeology (Harvard Theological Studies 64)*, 361-396.
- Ntina, A. (1994). Neoteris Euvnes stin Palaiochristianiki Poli ton Phthioditon Thebon. In: *La Thessalie. Quinze années de recherches archéologiques, 1974-1990*. Vol. 2, 169-184.
- Okçu, R. (2007). Derecik Bazilikasi Kurtarma Kazisi. In: (Ed.) *Uluslararası Türkiye Mozaik Sempozyumu Bildirileri 3*, 37-44.
- Olszewski, M. T. (2010). Images Illusives: Dionysos et Ariane dans l'espace reserve aux femmes (gynécée)? Le cas de Ptolémaïs et Cyrène en Cyrenaïque. In: (Ed.) *Atti del X congresso internazionale dell' Association Internationale pour la Peinture Murale Antique*, Napoli 17-21 settembre 2007. Vol. 1, 315-322.
- Omari, E. (2014). The History and Development of Mosaics in Albania (4th / 3rd c. B.C. – 6th c. A.D.). In: *11<sup>th</sup> International Colloquium on Ancient Mosaics* (October 16-20 2009, Bursa), 675-692.
- Orlandos, A. K. (1957). Les monuments paleochrétiens découverts ou étudiés en Grèce de 1938 à 1954. *ACIAC* 4. Vatican, 109-116.
- Orlandos, A. K. (1973). Παλαιοχριστιανικά και Βυζαντινά μνημεία Τεγέας-Νικλίου. *ABME* 12, 1-128.
- Ousterhout, R., ed. (1990). *The Blessings of Pilgrimage*. Chicago.
- Ovadia, A., Musznik, S. (1998). Classical Heritage and Anti-Classical Trends in the Mosaic Pavement of Lydda (Lod). *Assaf, Studies in Art History*, 1-16.
- Ousterhout, R. (1995). Temporal Structure in the Chora Parekklesion. *Gesta* 34, 73-76.
- Öztürk, N. Ö. (2009). Perinthos Bazilikası. *Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazı Sempozyumu* (2007 Yılı 17), 29-40.
- Pallas, D. (1984). L'édifice culturel chrétien et la liturgie dans l'Illyricum oriental. *Studi Antichità Cristiana* 1, 544-557.
- Pallas, D. (1987). Oi charactires kai aktinovolia tis ekklesiastikis architektonikis nis Nikopolis. In: (Ed.) *Nikopolis A*, 225-239.

- Pallasman-Unteregger, C. (1986-87). Entstehung und Entwicklung der Quadratsysteme in der Römischen Mosaikkunst. *Ojb* 1987-87, 220-290.
- Pandermalis, D. (1997). *Dion, The Archaeological Site and the Museum*. Athens: Adam Edition.
- Papazoglu, F. (1988). *Les villes de Macedoine a l'epoque romaine*. BCH suppl. XVI. Paris: Fayard.
- Parović-Pešikan, M. (1981). Antička Ulpijana prema dosadšnjim istraživanjima. *Starinar* 32, 57-74.
- Parrish, D. (1984). *Season Mosaics of Roman North Africa*. Rome.
- Parrish, D. (2001). An Early Byzantine Mosaic Workshop Based on Cos. Architectural Context and Pavement Design. *AntTard* 9, 331-349.
- Parović-Pesikan, M. (1980). Kompleks podnih mozaika kasno rimske vile u Sirmijum. In: (Ed.) *Ranohrišćanski mozaici u Jugoslaviji (Savez arheoloških društava Jugoslavije, XVIII)*. Beograd, 169–186.
- Pelekanidis, S. (1940). Die Symbolik der frühbyzantinischen Fußbodenmosaiken Griechenlands, In: *Zeitschrift für Kirchengeschicht*. Berlin, 114-124.
- Pelekanidis, S. (1974). *Corpus mosaicorum christianorum vetustiorum pavementorum graecorum I*. Graecia insularus. Thessalonica: Brepols General.
- Pergola, Ph. (2002). *Christian Rome: Past and Present. Early Christian Rome Catacombs and Basilicas*. Los Angeles: Oxford University Press.
- Perrin, M.-Y. (2008). Arcana mysteria ou ce que cache la religion. De certaines pratiques de l'arcane dans le christianisme antique. In: (Eds.) *Religionen – Die Religiöse Erfahrung*, 119–142.
- Perinthos, Thrace - Ancient Greek Coins* (2019). Retrieved 13 February 2019. [www.wildwinds.com](http://www.wildwinds.com).
- Peschlow, U. (1977). *Die Irenenkirche in Istanbul. Untersuchungen zur Architektur*. vol. 18. Tübingen.
- Petrova, S. (2012). On Early Christianity and Early Christian Basilicas of Parthicopolis. In: *Studisull'Oriente Cristiano* 16, 161-184.
- Petrova, S. (2017). The Baptistery of the Episcopal Basilica in Parthicopolis. In: *Niš and Byzantium* XV, 134-143.

- Petrova, S. (2020). The Chancel Screens of the Episcopal Basilica (No 4) in Parthicopolis/Bulgaria (Preliminary Observations). In: *Niš and Byzantium XVIII*, 23-56.
- Pillinger, R. J. (1986). *Spätantike und frühbyzantinische Kultur Bulgariens zwischen Orient und Okzident*. Vorträge eines Arbeitsgespräches in Wien, 8 - 10. November 1983, Schriften der Balkan-Kommission der ÖAW, Antiquar.
- Pillinger, R. J. (2006). Stiferinschribe des in Sandanski Johannes (Bulgarien) und ihr monumentales Umfeld. In: *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 12, 56-72.
- Pillinger, R. J., Lirsch, A., Popova, V. (2016). *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Plesnicar, G. (1983). Starokrscanski center v Emoni. In: *Old christian center in Emona*. Ljubljana, 32-35.
- Plesnicar, G. (Ed.) (1978). *Ranohriscanski mozaici u Jugoslaviji*. XVIII. Bitolja: Zavod za zastita na spomenicite na kulturata.
- Poehlman, W. (1981). The Polychromos Inscription and Synagogue I at Stobi. In: (Eds.) *Studies in the Antiquities of Stobi III*, 235-246.
- Poeschke, J. ((2009). *Mozaiken in Italien 300 – 1300*. Munich.
- Polimeri, E. (2017). *Epirus Nova në periudhën paleokristiane dhe Bizantine (Shek. IV – XI)*. Dissertation. Universiteti i Tiranës.
- Popova, V. (1981). Pavement Mosaics of Bishop Ioannes' Basilica in Sandanski. In: *Spartacus. Symposium rebus Spartaci gestis dedicatum 2050 a.*, 173-181.
- Popova-Moroz, V. (1987). Christian and Pagan Art of the 4<sup>th</sup> c. in Bulgaria. In: (Gjuzelev, V. – Pillinger, R.) *Das Christentum in Bulgarien und auf der übrigen Balkanhalbinsel in der spätantike und im frühen mittelalter*. Wien: Verein "Freunde des Hauses Wittgenstein", 261-280.
- Popova, V. (2015). The Martyrium under the Basilica St. Sofia in Serdica and its Mosaics. In: *Niš and Byzantium XIII*, 131-150.
- Popova, V. (2016). *Vons vitae* in Late Antique monuments from Bulgaria. In: *Studia academica šumenensia*. vol. 3, 154-198.
- Popova, V. (2016a). Monuments from the Tetrarchy and the Reign of the Constantinian Dynasty in Bulgaria. In: *Nis i Vizantija XIV*, 155-186.



- Popova, V. (2016b). Itinerant and local workshops: the problem of direct work and indirect influences on the Roman mosaics in Bulgaria. In: (Ed.) *Estudios sobre mosaics antiguos y medievalis*, 115-120.
- Popova, V. (2018). Liturgy and Mosaics: The Case Study of the Late Antique Monuments from Bulgaria. In: *Nis i Vizantija XVI*, 135-160.
- Popova, V. (2019). The Mosaic Pavements of the Episcopal Basilica in Marcianopolis. In: *Nis i Vizantija XVII*, 97-114.
- Popović, I. (1971). Survey of the Topography and Urban Organisation of Sirmium in the late Empire. In: *Sirmium: Archaeological Investigations in the Late Empire*, 119-134.
- Popović, I. (2011). Pagan Cults and Christianity in Sirmium from the 3rd to the Middle of the 5th Century. Religion in Public and Private Sphere. *Acta of the 4th International Colloquium*, 235-249.
- Popović, I. (2016). Survey of Early Christianity in Sirmium / Sremska Mitrovica (fourth to fifth c. AD). In: (Ed.) *Forschungen zu Spätantike und Mittelalter 4*, Rhemshalden, 179-193.
- Popović, R. (1995). Rano hrišćanstvo u Panoniji. *Vojvođanski godišnjak I*, 17-32.
- Popović, V. (1979). La signification historique de l'architecture religieuse de Tsaritchin Grad. *Corso di cultura sull arte ravennate e bizantina XXVI*, 249-311.
- Poulsen, B. (1997). The city-personifications in the Late 'Roman villa' in Halicarnassus. In: (Eds.) *Patron and Pavements in Late Antiquity, Halicarnassian Studies II*, 9-23.
- Praet, D. (1991-93). Explaining the Christianization of the Roman Empire: Older Theories and Recent Developments. *Sacris Erudiri: Jaarboek voor Godsdienswetenschappen 33*, 7-119.
- Prassl, F. K. (Hrsg.) (2006). *Introitus, Lexikon für Theologie und Kirche*. Vol. 5. Verlag Herder.
- Rasch, J. J., Arbeiter, A. (2007). *Das Mausoleum der Constantina in Rom*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Raynaud, M.-P. (1996). La composition en croix de U dans la mosaïque de pavement. In: *Revue archéologique 1*, 69-102.
- Raynaud, M.-P. (2009). *Corpus of the Mosaics of Turkey. Xhantos*. Vol. 1. Ege Yayinlari.

- Raynaud, M.-P., Islami, A. (2015). Le Projet de Corpus des Mosaïques d'Albanie. *JMR* 8, 110-121.
- Raynaud, M.-P., Islami, A. (2018). *Corpus of the Mosaics of Albania*. Vol. 1. Ausonius.
- Raymond, J. (1959). La hiérarchie ecclésiastique dans le diocèse de Thrace. In: *Revue des études byzantines*. vol.17, 136-149
- Rendić-Miočević, D. (1975). Salonitana Christiana - O solinskom baptisterijalnom kompleksu catechumeneum ili consignatorium. *Zbornik Narodnog muzeja VIII*, 255-264.
- Reinach, S. (1922). *Repertoire de Peintures Grecques et Romaines*. Paris: Avril.
- Restle, M. (1989). Monuments chrétiens de la Syrie du Sud. In: (Eds.) *Dentzer and Orthmann*, 373-384.
- Rinaldi T. S. (2012). Doclea, città romana del Montenegro. In: (Eds.) I processi evolutivi della città in area adriatica. *BAR International Series* 2419, 477-490.
- Rist, J. (2006). Das Apostolische Vikariat von Thessaloniki als Beispiel der Begegnung zwischen Rom und Konstantinopol. In: *Akten des 14 (CIAC)*, 649-662.
- Rohrbacher, D. (2002). *The Historians of Late Antiquity*. New York: Routledge.
- Rothaus, R. (2000). *Corinth: The First City of Greece*. Leiden.
- Rothe, R. (1841). *De Disciplinæ arcani origine*. Heidelberg: Jh. Dallaeus.
- Runciman, S. (1975). *Byzantine style and civilization*. London: Penguin.
- Sakellariou, M. B. (1997). *Epirus, 4000 years of Greek History and Civilization*. Ekdotike Athenon.
- Scender, A., Stilian, A. (1974). *Mosaiques de l'Albanie. Mozaike te Shqiperise*. Tirane: Année.
- Sakellariou, M. B. (1997). *Epirus, 4000 years of Greek history and civilization*. Athens: Historikoi Hellēnikoichōroi.
- Schaff, F. (1853). *History of the Apostolic Church; with a General Introduction to Gh. H.* New York: Scribner.
- Schelstrate, E. (1743). *De disciplina arcani contra disputationem Ernesti Tentzelii. Dissertatio apologetic*. Padova: Ex Typographia Jo: Baptistae Conzatti.
- Schwartz, D. (2011). Keeping Secrets and Making Christians: Catechesis and the Revelation of the Christian Mysteries. In: (Eds.) *Revelation, Literature, and Community in Late Antiquity*, 132-146.

- Scholem, G. (1990). *On the Kabbalah and Its Symbolism*. Jerusalem: Knopf Group.
- Schweitzer A. (1971). *Das Christertum und die Weltreligionen. Ausgewählte Werke in fünf Banden*. Berlin: Union Verlag.
- Sfameni, C., D'Eredità, A., Koprivica, T. (2019). The main public buildings of Doclea: archival, archaeological and architectural research. In: (Ed.) *The Archeolab Project in the Doclea Valley, Montenegro (Campaign 2017)*, 85-101.
- Sheibelreiter-Gail, V. (2011), *Die Mosaiken Westkleinasiens. Tessellate des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis Anfang des 7. Jahrhunderts n. Chr.* Österreichisches Archäologisches Institut.
- Shurbanovska, M. at al. (2008). Archaeological Excavations – Stobi 2001, In: *Macedonia Acta Archaeologica* 18. Skopje: MAND.
- Skender, A., Stilian, A. (1974). Mosaiques de l'Albanie. Mozaïke te Shqiperise. Tirane: Shtepia botuese "8 nentori".
- Smith, W. (1854–1857). *Dictionary of Greek and Roman Geography*. London.
- Smith, W., Cheetham, S. (1875). *A Dictionary of Christian Antiquities: Being a Continuation of the "Dictionary of the Bible"* I. Cambridge: J. Murray.
- Snively, C. (1984). Interrelated Aspects of Form and Function in the Early Christian Churches of Stobi. In: *Actes du Xe Congrès International d'Archeologie Chretienne*. Vol. II. Thessalonica, 522-533.
- Snively, C. (2003). Churches and Cemeteries: Religion and Death in Early Byzantine Macedonia. *CAM*. Скопје, 133-150.
- Sodini, J.-P. (1948). Mosaiques paléochrétiennes, *BCH* XCIV-II, 721-746.
- Sodini, J.-P. (1970). Mosaiques paléochrétiennes de Grèce. *BCH* 94, 699-753.
- Sodini, J.-P. (1975). Note sur deux variantes régionales dans la basilique Grèce et des Balkans. Le tribèlon et l'ambon. *BCH* 99, 582-587.
- Sodini, J.-P. (1977). Remarques sur la sculpture architecturale d'Attique, de Béotie, et du Péloponnèse à l'Époque Paléochrétienne. *BCH* 101, 423-450.
- Sodini, J.-P. (1978). Mosaiques Paléochrétiennes de Grèce: L'atelier de Klapsi et de LoutraHypatis. *BCH* 102, 557-561.
- Sodini, J.-P. (1979). L'artisanat urbain à l'époque paléochrétienne (IVe-VIIe s.). *Ktéma* 4, 71-119.

- Sodini, J.-P. (1984). La Sculpture Architecturale á l'Époque Paléochrétienne en Illyricum. *Studia di Antichita Cristiani*. Vol.1. Rome, 207-298.
- Spasov, R., Kazarova, V., Mladenova, R., Filipova, S. (1999). The Early Christian Basilica № 7 at Pautalia. *MiChA* 5, 18-44.
- Spiro, M. (1978). *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland, Fourth/Sixth Centuries, with Architectural Surveys*. Vol.1-2. New York: Garland Pub.
- Stikas, E. (1948). Les basiliques. *Corso XIX*, 272-299.
- Stojkovski, B. (2011). Les symboles de Sirmium dans de Synodis de Saint Athanase le grand. *Kultura polisa* VIII. br.15. Novi Sad: Kultura-Polis, 363-372.
- Stojkovski, B. (2009). Sokrat Sholastik kao izvor za ranu crkvenu istoriju Sir-mijuma. In: *Spomenica Istorijskog arhiva*. Belgrade: Centre for advanced Medieval studies, 210-222.
- Stringer, M. D. (1989). Liturgy and Anthropology: The History of a relationship. *Worship* 63, 503-521.
- Suić, M. (1981). *Prošlost Zadra I. Zadar u starom vijeku*. Zadar: Filozofski fakultet.
- Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη, Β. (2012). *Ο ανάγλυφος αρχιτεκτονικός διάκοσμος στη Θεσσαλία και Φθιώτιδα. Παλαιοχριστιανικά και πρώιμα μεσαιωνικά χρόνια*. Βόλος.
- ΣΥΝΤΑΓΜΑ (1974). Στ. Πελεκανίδης, Π. Ατζάκα. Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, Ι. Νησιωτική Ελλάς. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών ερευνών.
- ΣΥΝΤΑΓΜΑ Ι (1988). Ασημακόπουλου-Ατζάκα Π. Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. Τ. Ι Νησιώτικη Ελλάς. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών ερευνών.
- ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΙΙ (1988). Ασημακόπουλου-Ατζάκα Π. Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. Τ. ΙΙ. Πελοπόννησος – Στερεά Ελλάδα. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών ερευνών.
- ΣΥΝΤΑΓΜΑ ΙΙΙ (1998). Ασημακόπουλου-Ατζάκα Π. Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. Τ. ΙΙΙ. Μακεδονία-Θράκη. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών ερευνών.
- Taft, R. F. (1968). Some Notes on the Bema in East and West Syrian Tradition. *Orientalia Christiana Periodica*. Boston: Leiden.
- Taft, R. F. (1972). Évolution historique de la Liturgie de Saint Jean Chrysostome. In: *Le rite actuel et ses antécédents historiques*. Collegeville: Liturgical Press, 241-287.

Taft, R. F. (1976). *The Great Entrance, A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*. 3rd ed. Rome.

Taft, R. F. (1984). *Between East and West*. Washington.

Taft, R. F. (1992). What Does Liturgy Do? Toward a Soteriology of Liturgical Celebration: Some Theses. *Worship* 66. Collegeville: Liturgical Press, 194-211.

Taft, R. F. (1993). *The Liturgy of the Hours East and West. The Origins of the Divine Office and its Meaning for Today*. Collegeville.

Tenekedjiev, V. (2019). Another Look at the Large Basilica in Marcianopolis: The Problems of its Construction and Dating. In: *Нум и Византија XVII*, 129-156.

Testini, P. (1985). Il symbolism degli animali nell'arte figurative paleocristiana, L'uomo al mondo animale nell'alto medioevo. In: *Settimane di studio del centro italiano di studi sull'arte medioevo XXXI*. Spoleto: CISAM, 1146-1150.

*The Eerdmans Encyclopedia of Early Christian Art and Archaeology* (2017). Eerdmans.

*The Oxford Dictionary of Byzantium* (1991). Oxford: Oxford University Press.

*The Oxford Dictionary from the Cristian Church* (2009). Oxford: Oxford University Press.

Thomas, J. P. (1987). *Private religious foundations in the Byzantine empire*. Washington Dumbarton: Oaks Research Library and Collection.

Topalilov, I. (2012). Philippopolis during I – beginning of VII c. In: R. Ivanov (Ed.), *Corpus of Ancient and Medieval Settlements in Modern Bulgaria*. vol. 1, 363-437.

Topalilov, I. (2016). The Syrian Influence over the Late Antique Mosaics in Philippopolis, Thrace. In: *Hortus Artium Medievalium* 22, 118-129.

Tutkovski, M. (2012). Newly Discovered Mosaics in the Tetraconchal Church at *Plaošnik* in Ohrid. In: *Patrimonium. MK* 10. Skopje: Calamus, 107-116.

Tutkovski, M. (2014). The Symbolic Messages of the Mosaics in the Southern Basilica at *Plaošnik* in Ohrid. In: *Нум и Византија XII*, 129-142.

Tschilingirov, A. (1978). *Christliche Kunst in Bulgarien*. Berlin: Union Verlag.

Twining, L. (2002). *Symbols of the Christian Faith*. London: Eerdmans.

Tzaferis, V. (1993). Early Christian Churches at Magen. In: (Ed.) *Ancient Churches Revealed*, 283-295.

- Ujčić, Ž. (1993). "Stucco" dekoracija južne kapele bazilike Sv. Marije Formoze u Puli. *Diadora* 15, 237-258.
- Ujčić, Ž. (2005). Ranokršćanska Bazilika sv. Marije Formoze u Puli. *Katalog* 68, 1-56.
- Valeva, J. (1995). Geometric Mosaics from Bulgaria. In: R. Ling (Ed.) *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics held in Bath, England (September 5-12. 1978)*. MGR 5/2, 251-264.
- Valeva, J. (2009). Une riche domus de Stara Zagora (Augusta Trajana-Beroe): Publication préliminaire. In: *11th International Colloquium on Ancient Mosaics (October 16th– 20th 2009)*. Bursa, 927-940.
- Velmans, T. (1968). *L'Iconographie de la Fontaine de la vie* dans la Tradition Byzantine a fin du Moyen Age. In: A. Grabar et al. (Ed.) *Synthronon: Bibliotheque des Cahiers Archeologiques*. Vol. 2, 119-134.
- Velmans, T. (1969). Quelques versions rares du thème de la fontaine de vie dans l'art paléochrétien. *Cahiers archéologiques* 19, 29–43.
- Venturini, F. (2005). Mosaici di epoca romana nel quartiere dell'Agora. In: (Ed.) *Cirene «Atene d'Africa» (Monografie di archeologia Libica, 28)*, 109-124.
- Venturini, F. (2006). La Casa del mosaico di Dionis a Cirene. In: (Ed.), *Atti del IX Convegno di Archeologia Cirenaica, Urbino*, 508-512.
- Verzone, P. (1975). *L'art du haut Moyen Age en Occident: de Byzance a Charlemagne*. Paris: Albin Michel.
- Vitti, M. (1993). Υλικά και τρόποι δομής στη Μακεδονία κατά τους ρωμαϊκούς αυτοκρατορικούς χρόνους. *Archea Macedonia, 5th International Symposium*. Vol. 3, 1694-1723.
- Volbach, W. F., Himer, M. (1958). *Arte paleocristina*. Florence: Sansoni.
- Wharton, A. (1995). *Refiguring the Post Classical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem, and Ravenna*. New York.
- White, L. M. (1987). *Domus Ecclesiae--domus Dei: Adaptation and Development in the Setting for Early Christian Assembly*. P.2. London: Yale University.
- White, A. W. (2006). *The Artifice of Eternity: A Study of Liturgical and Theatrical Practices in Byzantium*. Dissertation. University of Maryland.
- Whittemore, E. (2002). *Jericho Mosaic*. Book 4. Audible Studios on Brilliance Audio.
- Wetzer-Welte, V. (1882). *Kirchenlexikon*. Vol. I. Freiburg: Herder'sche Verlagshandlung.

- Weitzmann, K. (1979). *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, third to seventh century*. Exhibition catalogue. New York: MetPublications.
- Westphalen, S. (2012). Kleinfunde aus der Basilikagrabung am Kalekapı in Marmara Ereğlisi (Herakleia Perinthos). In: (Eds.) *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*. BYZAS 15, 127-135.
- Westphalen, S., Asgari, N., Işın, A., Öztürk, Ö., Böhlendorf-Arslan, B. (2016). *Die Basilika am Kalekapı in Herakleia Perinthos: Bericht über die Ausgrabungen von 1992-2010 in Marmara Ereğlisi* Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag.
- Wiseman, J., Mano-Zisi Dj. (1974). Excavations at Stobi 1973-1974. *Journal of Field Archaeology*. No. 1/2, 117-148.
- Wiseman, J. (1978). Stobi in Yugoslavian Macedonia: Archaeological Excavations and Research 1977-78. *Journal of Field Archaeological* 5, 393-394.
- Wulff, O. *Altchristliche und Byzantinische Kunst. I. Die Altchristliche Kunst*. Berlin-Neubabelsberg. Heidelberg Univ.Bibl. Published 4 Jun. 2014. <https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/67812278>.
- Zagarčanin, M. (2012). On some Issues of Early Christian and Medieval Construction in Doclea and Bar, with a Special Reference to Pagan Cult Scenes. In: *New Antique Doclea III*, 41-71.
- Zeler, Ž. (2005). *Počeci hrišćanstva na Balkanu*. Podgorica: CID.
- Zikos, N. (1989). *Amphipolis. Early Christian and Byzantine Amphipolis*. Congleton, Cheshire: Old Vicarage.

## Списък на съкращенията в текста

- AJug - Archeology Jugoslavica
- AIEMA – Association International pour l'étude de la mosaïque antique
- АОР през - Археологически открития и разкопки през
- Apol. - Apostolic Constitutions
- Арх (Arch) – Археология (Archeology)
- БАН – Българска академия на науките
- БИП – Български исторически преглед
- BBA – Berliner Byzantinistische Arbeiten
- BiblSS – Bibliotheca Sanctorum
- BM – The British Museum
- ByB – Byzantino – Bulgarica
- CIAC – Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae
- ЕАА – Enciclopedia dell'arte antica
- ГАМП – Годишник на Археологическия музей Пловдив
- ГИБИ – Гръцки извори за българската история
- ГНМ – Годишник на Народния археологически музей София
- ГСУ ФФ – Годишник на Софийски Университет Философски Факултет
- ГСУ ФЗФ - Годишник на Софийски Университет Физически Факултет
- Exod. - Exodus
- ИАИ – Известия на археологическия институт (при БАН)
- ИБАД – Известия на българското археологическо дружество
- ИБИД – Известия на българското историческо дружество
- ИИМБ – Известия на Историческия музей Благоевград
- ИИМК – Известия на Историческия музей Кюстендил
- ИКА – Institut für Klassische Archäologie, Universität Wien
- ИМЮБ – Известия на музеите в Южна България



ИМЮИБ – Известия на музеите в Югоизточна България  
ИМСЗБ – Известия на музеите в Северозападна България  
ИНМБ – Известия на Народния музей във Варна  
ИВАД – Известия на Варненското археологическо дружество  
Levit. - Leviticus  
MGR – La mosaïque grecso-romaine  
МПК – Музеи и паметници на културата  
НАМ – Национален Археологически музей  
НБУ – Нов Български Университет  
НИМ – Национален Исторически музей  
РИМ – Регионален исторически музей  
RSCr – Roma Sotteranea Cristiana  
SIMA – Studies in Mediterranean Archaeology  
СББАН – Сборник на Българска академия на науките  
СБНУНК – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина  
WBS – Wiener Byzantinistische Studien

## Списък на античните селища в текста

Абритус – Разград, България  
Августа Траяна (Берое) – Стара Загора, България  
Адрианопол – Одрин, Турция  
Аква (Аква Калиде) – до Бургас, България  
Амфиполис - Амфиполис/Амфипол, Гърция  
Анаксиопол – Боймица, Гърция  
Анастасиопол – до Амаксадес, Гърция  
Анхиало – Поморие, България  
Анхiasmос - Саранда, Албания  
Аретуса - до Рендина, Гърция  
Аркадиопол – Люлебургас, Турция  
Аулон – Вльора, Албания  
Басиана – Петровци, Сърбия  
Бетика - до Барбарига, Хърватия  
Бурдиса – Бурса, Турция  
Бутротум – Бутринт, Албания  
Верия – Бер, Гърция  
Виминанциум – до Костолац, Сърбия  
Германея – Сапарева баня, България  
Гортина – Гортис, Крит  
Деултум – с. Дебелт (Бургас), България  
Диоклецианопол – Хисаря, България  
Дирахион – Дурьс, Албания  
Доклеа – до Подгорица, Черна гора  
Друзипара – Каричиран, Турция  
Дура Европос – Калат-ес-Салихия, Сирия

Едеса – Воден, Гърция  
Едисус – Едипсос, Гърция  
Елеутрополис – Бейт Гуврин, Израел  
Емаус Никополис – Канада парк, Израел  
Енос – Енез, Турция  
Епиваит – Селимпаша, Турция  
Епидаврос - до Палеа Епидаврос, Гърция  
Ескус (Улпия Ескус) – с. Гиген (Плевен), България  
Ефесос – Ефес, Турция  
Залдапа - до с. Абрит, Добрич  
Запара – Равен, Северна Македония  
Иадера - Задар, Хърватия  
Истрия – Хистрия, Румъния  
Кабиле – до Ямбол, България  
Калатис – Мангалия, Румъния  
Капидава – Капидава, Румъния  
Кастра-Мартис – Кула, България  
Кила – Ламнидес, Гърция  
Константинопол (Византион) – Истанбул, Турция  
Коринт – Коринтос, Гърция  
Лаврион - Лаврио, Гърция  
Лариса – Лариса, Гърция  
Лихнидос – Охрид, Северна Македония  
Маронея - Марония (Ортагуре, Исмарос) Гърция  
Марцианопол – Девня, България  
Мегалополис - Мегалополи, Гърция  
Медиана – до Ниш, Сърбия  
Метрон – Чаталджа, Турция

Монтанензиум – Монтана, България  
Мурса – Осиек, Хърватия  
Найсус – Ниш, Сърбия  
Никея – Изник, Турция  
Никомидия – Измит, Турция  
Никополис – Никополи (до Превеза), Гърция  
Никополис ад Иструм – с.Никюп (Велико Търново), България  
Никополия ад Нестум – до с. Гърмен (Благоевград), България  
Одесос – Варна, България  
Ореокастро - Даутбал, Гърция  
Партикополис – Сандански, България  
Паугалия (Улпия Паугалия) – Кюстендил, България  
Порентос - Пореч, Хърватия  
Проват (Овеч) – Провадия, България  
Рацария – до с.Арчар (Видин), България  
Ремезиана (Ремесиана) – Бела паланка, Сърбия  
Родосто – Текирдаг, Турция  
Салона - Солин, Хърватия  
Сердика – София, България  
Сингидунум – Белград, Сърбия  
Сирмиум – Сремска Митровица, Сърбия  
Сисция – Сисак, Хърватия  
Скампа - Елбасан, Албания  
Скупи – Скопие, Македония  
Созополис – Созопол, България  
Сирмиум - Сремска Митровица, Сърбия  
Стибера – Чепигово, Македония  
Сторгозия - Плевен, България

Стоби – на устието на р. Черна и р. Вардар, Северна Македония  
Таврезиум – Таор, Северна Македония  
Тегея - Никли, Гърция  
Тесалоника/Тесалоники – Солун, Гърция  
Томис – Констанца, Румъния  
Улпиана/Юстиниана Секунда - до Липлян, Косово  
Фароса - Стари Град, Хърватия  
Феликс Ромулиана – Гъмзиград, Сърбия  
Филипи – до Кринидес, Гърция  
Филипопол – Пловдив, България  
Фтиотийска Тива - Неа Анхиалос, Гърция  
Халкидон – Кадъкьой, Турция  
Хариопол – Хайраболу, Турция  
Хераклея/Перинт - Мармара Ерейли, Турция  
Хераклея Линкестис – до Битола, Северна Македония  
Херонея (Херония) – Копрена, Гърция  
Хераклея Синтика – до с. Рупите (Благоевград), България  
Цоида (Туида) – Сливен, България  
Юстиниана Прима (Царичин град) – до Лебане, Сърбия

## Списък на илюстрациите в текста

- Фиг. 1. Провинции на Римската империя на Балканите – IV век (по W. Sieglin)
- Фиг. 2. Раннохристиянски литургични предмети, Византия, 500-650 г., The Attarouthi Treasure, The Metropolitan Museum of Art (снимка: The Metropolitan Museum of Art)
- Фиг. 3. Рим, базилика „Санта Мария Маджоре”, мозайка, Гостоприемството на Авраам и Сара (снимка: M. Himer)
- Фиг. 4. Равена, базилика „Сан Витале”, мозайка, Гостоприемството на Авраам и Сара (снимка: D. Hendrix)
- Фиг. 5. Равена, базилика „Сан Витале”, мозайка, Жертвоприношението на Исаак (снимка: D. Hendrix)
- Фиг. 6. Равена, базилика „Сант Аполинаре ин Класе”, мозайка, Мелхиседек и Авел (снимка: D. Deliyannis)
- Фиг. 7. Дура Европос, синагога, фреска, Чудото на водата (снимка: R. Jensen)
- Фиг. 8. Рим, църква „Санта Констанца”, мозайка, Четирите реки в Рая, изтичащи от краката на Иисус (снимка: M. Himer)
- Фиг. 9. El-Khirbe, Самария, синагога, мозайка, обредни съдове (снимка: Magen)
- Фиг. 10. Бруклин, Brooklyn Museum, мозайка – фрагмент, кошница с хляб (снимка: Brooklyn Museum)
- Фиг. 11. Скифополис, синагога, мозайка, Извор на Живота (снимка: D. Bahat)
- Фиг. 12. Равена, базилика „Сант Аполинаре Нуово”, мозайка, Тайната вечеря (снимка: G. Bovini)
- Фиг. 13. Рим, катакомбите на Св. Себастиан, римски саркофаг, погребално пиршество (снимка: Archivio PCAS)
- Фиг. 14. Рим, катакомбите на Св. Себастиан, Музей на скулптурата, саркофаг, Апостолите около Хризма (снимка: Archivio PCAS)
- Фиг. 15. Рим, катакомбите на Присцила, фреска, Разчупване на хляба (снимка: F. Bisconti)
- Фиг. 16. Неапол, баптистерий „Сан Джовани ин Фонте”, мозайка, Хризма с Извора на Живота (снимка: G. Abatino)

Фиг. 17. Дуросторум, гробница, фреска, Изворът на Живота (снимка: РИМ-Силистра )

Фиг. 18. Тиволи, вилата на Адриан, мозайка, II век, Пиещите гълъби на Сосий (снимка: Musei Capitolini)

Фиг. 19. Равена, мавзолей на Гала Плацидия, люнет, мозайка, V век, Пиещи гълъби (снимка: L. Pedicini)

Фиг. 20. Помпей, къщата на златната гривна, фреска, II век, птици около фонтан (снимка: R. Ling)

Фиг. 21. Лод, Израел, мозайка, III век, бестиария (снимка: A. Schalit)

Фиг. 22. Антинополис, Египет, килим-фрагмент, IV – V век (снимка: R. Fund)

Фиг. 23. Замора, Испания, капител, VI-VII век, Иисус като Извор на Живота (снимка: В. Алварез)

Фиг. 24. Пауталия, базилика № 7, централен кораб, мозайка – фрагмент, съд с вода, обозначена с бял цвят (снимка: В. Попова)

Фиг. 25. Дион, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка – фрагмент, съд със синя вода и вълни (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 26. Пауталия, базилика № 7, презвитерий, мозайка – фрагмент, фонтан с две розетки (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 27. Стоби, Епископска базилика, мозайка, Извор, фланкиран от две кошути (снимка: Б. Алексова)

Фиг. 28. Никити, базиликата на Софроний, централен кораб, мозайка, Извор на Живота с лозница (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 29. Акрини, триконхална църква, нартекс, мозайка, Извор на Живота (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 30. Лихнидос, четириконхална църква, северен деамбулаторий, мозайка, Извор, фланкиран от пауни (снимка: личен архив)

Фиг. 31. Улпиана, Епископска базилика, централен кораб, мозайка-фрагмент, Извор на Живота (снимка: Х. Четинкая)

Фиг. 32. Филипопол, Епископска базилика, южен неф, мозайка – фрагмент, Извор на Живота (снимка: Е. Кесякова)

Фиг. 33. Бутротум, базилика в м. Врина, мозайка – фрагмент Извор на Живота – адаптиран вариант (снимка: Р. Fairweather)

Фиг. 34. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, северен анекс, мозайка (снимка: Е. Димитрова)

Фиг. 35. Сердика, мартирий, апсида, ранна мозайка, Рая (снимка: Б. Филов)

Фиг. 36. Амфиса, баптистерий, мозайка – фрагмент, птици около фонтан (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 37. Ермиони, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка, две двойки птици около фонтан (снимка: М. Спиро)

Фиг. 38. Лихнидос, четириконхална църква, северозападен анекс, мозайка, елени пият от реките в Рая (снимка: М. Тутковски)

Фиг. 39. Одесос, Епископска базилика, централен кораб, мозайка – реконструкция, Извор на Живота и Рая (по Ал. Минчев)

Фиг. 40. Лихнидос, четириконхална църква, баптистерий, мозаична схема, Извора на Живота и Райските реки (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 41. Августа Траяна, частен дом, таблинний, мозайка - реконструкция (по В. Попова – Ст. Гошев)

Фиг. 42. Октиси, раннохристиянска базилика, нартекс, мозаична схема, Извор на Живота и архитектурни елементи (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 43. Амфиполис, базилика Г, централен кораб, мозайка, розета с Извора на Живота (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 44. Лихнидос, Епископска базилика, диаконикон – апсида, мозайка, Извор на Живота (снимка: личен архив)

Фиг. 45. Скампа, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка, Извор на Живота (снимка: Е. Омари)

Фиг. 46. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка, Извор на Живота (снимка: С. Хидри)

Фиг. 47. Августа Траяна, частен дом, таблинний, мозайка – фрагмент, античен съд с вино (снимка: А. Михайлов)

Фиг. 48. Амфиса, баптистерий, мозайка, съд с рог на изобилието (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 49. Филипопол, Епископска базилика, мозайка – фрагмент, съд с Лозница (снимка: Е. Кесякова)



Фиг. 50. Пауталия, базилика № 7, южен неф, мозайка – фрагмент, кошница с листа хедера (снимка: В. Попова)

Фиг. 51. Лихнидос, четириконхална църква, западна конха, мозайка, Лозница „без начало и край” (снимка: М. Тутковски)

Фиг. 52. Ореокастро, крайградска вила, триклиний, мозаична схема, розета и Лозници (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 53. Партикополис, Епископска базилика, нартекс, мозайка, Лозница (снимка: R. Pillinger)

Фиг. 54. Августа Траяна, частен дом, таблинний, мозайка – фрагмент, Лозница (снимка: А. Михайлов)

Фиг. 55. Лаврион, раннохристиянска базилика, мозаична схема, кантароси с растителни повлечи (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 56. Ореокастро, крайградска вила, триклиний, мозайка – фрагмент, съд с Лозница (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 57. Порентос, Евфразиева базилика, мозайка – реконструкция, кантарос с разцъфнали клонки (по М. Бузов)

Фиг. 58. Аквилея, базилика, мозайка, съд с Евхаристиен хляб, (снимка: К. Albin)

Фиг. 59. Лондон, The British Museum, хлебен печат, VI-VII век (снимка: The British Museum)

Фиг. 60. Рим, катакомбите на Присцила, релеф, II век, две риби около котва-кръст (снимка: R. Lanciani)

Фиг. 61. Ню Йорк, The Metropolitan Museum of Art, сребърен поднос с риба, IV-V век (снимка: Artocoloro)

Фиг. 62. Стоби, Епископска базилика, наос, мозайка – фрагмент, *silver dish* (снимка: личен архив)

Фиг. 63. Стоби, Епископска базилика, наос, мозайка – фрагмент, надпис ΙΧΘΥΣ (снимка: личен архив)

Фиг. 64. Пауталия, базилика № 7, презвитерий, мозайка – фрагмент, риби (снимка: В. Попова)

Фиг. 65. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, мозайка – фрагмент, рибар (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

- Фиг. 66. Солина, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка, Извор на Живота (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 67. Сторгозия, базилика № 1, мозаична схема, Хризма (по Б. Филов)
- Фиг. 68. Пауталия, сграда с неустановена функция, мозайка – фрагмент, гръцки кръст (снимка: A. Lirsch)
- Фиг. 69. Микрево, Епископска базилика, мозаична схема, Хризма (по П. Попов)
- Фиг. 70. Амфиполис, базилика А, анекс, мозайка, биволи около кръстообразна писцина (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 71. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, мозайка, лидион с растителни повити (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 72. Лихнидос, четириконхална църква, анекс, мозайка, Лозница и Извор на Живота (снимка: М. Тутковски)
- Фиг. 73. Никополис, базилика А, параклис, мозайка, Лозница и 9 пауна под аркада (снимка: Е. Китцингер)
- Фиг. 74. Пауталия, базилика № 7, апсида, мозаична схема, Изворът на Живота и 12-те агънци (по В. Попова - Ст. Гошев)
- Фиг. 75. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка, Пастир и стадо в пасторален пейзаж (снимка: С. Хидри)
- Фиг. 76. Хераклея Линкестис, Епископска резиденция, стая с апсида, мозайка, Християнският Космос (снимка: Д. Кажич)
- Фиг. 77. Сердика, мартирий, ранна мозайка – схема (по С.И. Покровский)
- Фиг. 78. Филипи, базилика „Св. Павел“, мозайка – фрагмент, Извор на Живота (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 79. Марцианопол, Епископска базилика, наос, мозайка (снимка: Г. Тончева)
- Фиг. 80. Одесос, Епископска базилика, централен кораб, мозайка - реконструкция (по Ал. Минчев)
- Фиг. 81. Августа Траяна, резиденция под Пощата, мозайка - фрагмент (снимка: А. Михайлов)
- Фиг. 82. Пула, базилика „Св. Мария Формоза“, южен неф, мозайка, птици около кошница с плодове (снимка: Ž. Ujčić)

Фиг. 83. Тива, сграда на ул. „Плутарх” № 6, мозайка - фрагмент (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 84. Антигоней, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: Dh. Dhamo)

Фиг. 86. Никополис, базилика А, трансепт - северна част, мозайка (снимка: М. Спиро)

Фиг. 87. Делфи, раннохристиянска базилика, наос, мозайка – фрагмент, ловна сцена (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 88. Делфи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 89. Делфи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка – фрагмент, орел (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 90. Молаи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка-фрагмент, орел (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 91. Одесос, Епископска базилика, архитектурен план с мозаична схема, ● - Извор на Живота, ● - синтезирана сцена (по Ал. Минчев)

Фиг. 92. Пауталия, базилика № 7, мозаична схема, ● - Извор на Живота, ● - синтезирана сцена (по В. Попова - Ст. Гошев)

Фиг. 93. Хераклея, раннохристиянска базилика, архитектурен план – мозаична схема, ● - Извор на Живота (по S. Westphalen)

Фиг. 94. Клапси, раннохристиянска базилика, архитектурен план – мозаична схема, ● - Извор на Живота, ● - Лозницата, ● - синтезирана сцена, (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 95. Никополис ад Нестум, базилика № 2, архитектурен план – мозаична схема, ● - Лозницата (по В. Попова - Ст. Гошев)

Фиг. 96. Никополис, базилика А, архитектурен план с мозаична схема, ● - Лозницата, ● - синтезирана сцена (по А. Орландос)

Фиг. 97. Константинопол, църквата „Св. София”, архитектурна схема, ● - гранични литургийни линии (по G. Majeska)

Фиг. 98. Дорсет, Hinton St. Mary, мозайка, Исус и четиримата евангелисти (снимка: M. Rile)

Фиг. 99. Партикополис, базилика № 4, канцел, релеф, Жертвоприношението на Исаак (снимка: С. Петрова)

Фиг. 100. Равена, саркофаг, V век, Предаването на Закона (снимка: G. Bastianini)

Фиг. 101. Равена, базилика „Сант Аполинаре ин Класе” мозайка, Иисус и апостолите като агнеци (снимка: D. Caldwell)

Фиг. 102. Пауталия, базилика № 7, апсида, мозаична схема (по В. Попова - Ст. Гошев)

Фиг. 103. Равена, базилика „Сан Витале”, апсида, мозайка, Иисус и четирите реки в Рая (снимка: )

Фиг. 104. Билис, базилика D, северозападен анекс, мозайка, елени около четирите Райски реки (снимка: E. Polimeri)

Фиг. 105. Осеново, раннохристиянска базилика, каменен релеф, паун пред потир (снимка: И. Досева)

Фиг. 106. Солина, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка - фрагмент (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 107. Равена, базилика „Сан Витале”, мозайка, Лозница (снимка: K. Laing)

Фиг. 108. Никополис, базилика A, параклис, мозайка (снимка: E. Китцингер)

## Списък на илюстрациите в албума

Фиг. 1А. Константинопол, сграда с неустановена функция, мозайка (снимка: Ö. Dalgıç)

Фиг. 2А. Силиври, раннохристиянска църква, мозайка (снимка: Ö. Dalgıç)

Фиг. 3А. Силиври, раннохристиянска църква, мозайка (снимка: Ö. Dalgıç)

Фиг. 4А. Хераклея, раннохристиянска базилика, северен неф, мозайка-фрагмент (снимка: Ö. Öztürk)

Фиг. 5А. Хераклея, раннохристиянска базилика, южен неф, мозайка-фрагмент (снимка: Ö. Öztürk)

Фиг. 6А. Хераклея, раннохристиянска базилика, северен неф, мозайка-фрагменти (снимка: Ö. Öztürk)

Фиг. 7А. Филипопол, базилика в м. Джамбаз тепе, мозайка – фрагмент, (снимка: Археологически музей Пловдив)

Фиг. 8А. Филипопол, Малка базилика, наос, мозайка (снимка: Ж. Трангиозов)

Фиг. 9А. Филипопол, Малка базилика, наос, мозайка (снимка: Ж. Трангиозов)

Фиг. 10А. Филипопол, Малка базилика, баптистерий, мозайка - фрагменти (снимка: Ж. Трангиозов)

Фиг. 11А. Филипопол, Епископска базилика, наос, мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 12А. Филипопол, Епископска базилика, наос, мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 13А. Филипопол, Епископска базилика, наос, мозайка - фрагменти (снимка: личен архив)

Фиг. 14А. Филипопол, Епископска базилика, наос, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 15А. Филипопол, Епископска базилика, наос, ранна мозайка (снимка: М. Боспачиева)

Фиг. 16А. Филипопол, Епископска базилика, мозайка – фрагмент (снимка: Е. Кесякова)

Фиг. 17А. Филипопол, Епископска базилика, наос, мозайка – фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 18А. Филипопол, Епископска базилика, мозайка – фрагмент (снимка: Е. Кесякова)

Фиг. 19А. Филипопол, Епископска базилика, южен неф, мозайка – фрагмент (снимка: Е. Кесякова)

Фиг. 20А. Филипопол, Епископска базилика, наос, късна мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 21А. Филипопол, Епископска базилика, мозайка – фрагмент (снимка: Е. Кесякова)

Фиг. 22А. Филипопол, Епископска базилика, атрий, мозайка – фрагмент (снимка: Е. Кантарева-Дечева)

Фиг. 23А. Филипопол, Епископска резиденцията (Domus Eirene), табличий, мозаична схема (по М. Боспачиева)

Фиг. 24А. Августа Траяна, частен дом, табличий, мозайка - фрагмент (снимка: А. Михайлов)

Фиг. 25А. Августа Траяна, частен дом, табличий, мозайка - фрагменти (снимка: А. Михайлов)

Фиг. 26А. Августа Траяна, резиденция под Пощата, мозайка (снимка: РИМ Стара Загора)

Фиг. 27А. Августа Траяна, резиденция под Пощата, мозайка - фрагмент (снимка: А. Михайлов)

Фиг. 28А. Августа Траяна, резиденция под Пощата, мозайка - фрагменти (снимка: А. Михайлов)

Фиг. 29А. Августа Траяна, резиденция под Пощата, мозайка - фрагмент (снимка: снимка: А. Михайлов)

Фиг. 30А. Августа Траяна, резиденция под Пощата, мозайка - фрагмент (снимка: А. Михайлов)

Фиг. 31А. Никополис ад Нестум, базилика № 1, наос, мозайка (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 32А. Никополис ад Нестум, базилика № 1, мозайка - фрагмент (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 33А. Никополис ад Нестум, базилика № 1, мозайка - фрагменти (снимки: К. Шестаков)

Фиг. 34А. Никополис ад Нестум, базилика № 2, централен кораб, мозайка (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 35А. Никополис ад Нестум, базилика № 2, централен кораб, мозайка - фрагмент (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 36А. Никополис ад Нестум, базилика № 2, централен кораб, мозайка - фрагмент (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 37А. Никополис ад Нестум, базилика № 2, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 38А. Кабиле, базилика № 1Б, нартекс, мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 39А. Маронея, базилика в м. Палеохора, централен кораб, мозайка - фрагмент (снимка: S. Doukata-Demertzi)

Фиг. 40А. Маронея, базилика в м. Палеохора, централен кораб, мозайка - фрагмент (снимка: S. Doukata-Demertzi)

Фиг. 41А. Маронея, базилика в м. Палеохора, атрий, мозайка - фрагмент (снимка: по П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 42А. Маронея, базилика в м. Палеохора, южен неф, мозайка (снимка: по П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 43А. Одесос, Епископска базилика, мозаична схема, реконструкция (по Ал. Минчев)

Фиг. 44А. Одесос, Епископска базилика, централен кораб, мозайка - реконструкция (по Ал. Минчев)

Фиг. 45А. Одесос, Епископска базилика, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: Ал. Минчев)

Фиг. 46А. Одесос, Епископска базилика, централен кораб, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 47А. Одесос, Епископска базилика, презвитерий, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 48А. Одесос, Епископска базилика, наос, мозайка – реконструкция (по А. Минчев)

Фиг. 49А. Одесос, Епископска базилика, наос, мозайка – фрагменти (снимка: личен архив)

- Фиг. 50А. Одесос, базилика в м. Джанавар тепе, североизточно помещение, мозайка (снимка: Ал. Минчев)
- Фиг. 51А. Одесос, базилика в м. Джанавар тепе, североизточно помещение, мозайка - фрагмент (снимка: Ал. Минчев)
- Фиг. 52А. Одесос, базилика в м. Джанавар тепе, югоизточно помещение, мозайка - фрагмент (снимка: Ал. Минчев)
- Фиг. 53А. Одесос, базилика в м. Джанавар тепе, югоизточно помещение, мозайка - фрагмент (снимка: Ал. Минчев)
- Фиг. 54А. Марцианопол, Епископска базилика, наос, мозайка (снимка: Г. Тончева)
- Фиг. 55А. Марцианопол, Епископска базилика, наос, мозайка (снимка: Г. Тончева)
- Фиг. 56А. Марцианопол, Епископска базилика, наос, мозайка - фрагменти (снимки: Археологически музей Варна)
- Фиг. 57А. Сторгозия, базилика № 1, мозаична схема (по Б. Филов)
- Фиг. 58А. Сторгозия, базилика № 1, южен неф, мозаична схема (по Б. Филов)
- Фиг. 59А. Тесалоника, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: Музей за Византийска култура, Солун)
- Фиг. 60А. Тесалоника, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: Музей за Византийска култура, Солун)
- Фиг. 61А. Тесалоника, сграда на ул. „Игнасиас” № 94, мозайка - фрагмент (снимка: Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)
- Фиг. 62А. Тесалоника, сграда на ул. „Сократис” № 47-49, мозайка - фрагмент (снимка: Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)
- Фиг. 63А. Тесалоника, сграда с неустановена функция, мозайка (снимка: Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)
- Фиг. 64А. Тесалоника, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)
- Фиг. 65А. Тесалоника, сграда с неустановена функция, мозайка - фрагмент (снимка: Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)
- Фиг. 66А. Тесалоника, сграда на ул. „Атинас” № 45, мозаична схема (по Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)



Фиг. 67А. Филипи, базилика „Св. Павел”, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 68А. Филипи, базилика „Св. Павел”, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 69А. Филипи, базилика „Св. Павел”, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 70А. Филипи, базилика Α, нартекс, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 71А. Филипи, базилика Α, нартекс, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 72А. Филипи, базилика Γ, презвитерий, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 73А. Филипи, базилика Γ, презвитерий, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 74А. Филипи, базилика Γ, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 75А. Амфиполис, базилика Α, северен неф, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 76А. Амфиполис, базилика Α, северен неф, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 77А. Амфиполис, базилика Α, южен неф, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 78А. Амфиполис, базилика Α, анекс, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 79А. Амфиполис, базилика Γ, централен кораб, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 80А. Амфиполис, базилика Γ, северен неф, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 81А. Амфиполис, базилика Γ, анекс, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 82А. Амфиполис, базилика Γ, атрий, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 83А. Амфиполис, базилика Д, атрий, мозайка (снимка: Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)

Фиг. 84А. Хераклея Линкестис, Малка базилика, екзонартекс, мозайка (снимка: С. Филипова)

Фиг. 85А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, северен неф, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 86А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, северен неф, мозайка - фрагменти (снимка: личен архив)

Фиг. 87А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, мозайка - фрагменти (снимка: личен архив)

Фиг. 88А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, мозайка - фрагменти (снимка: личен архив)

Фиг. 89А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, северен анекс, мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 90А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, северен анекс, мозайка (снимка: Е. Димитрова)

Фиг. 91А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, нартекс, мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 92А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, нартекс, мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 93А. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, нартекс, мозайка – фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 94А. Хераклея Линкестис, Манастирски комплекс, помещение 2, мозайка (снимка: Е. Димитрова)

Фиг. 95А. Хераклея Линкестис, Манастирски комплекс, стая с апсида, мозайка (снимка: Д. Кажич)

Фиг. 96А. Хераклея Линкестис, Манастирски комплекс, помещение 4, мозайка (снимка: Д. Кажич)

Фиг. 97А. Верия, раннохристиянска базилика, южен неф, мозайка (снимка: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 98А. Верия, сграда с неустановена функция, мозайка - фрагмент (снимка: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 99А. Верия, раннохристиянска базилика (?), нартекс, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 100А. Верия, раннохристиянска базилика (?), нартекс, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 101А. Верия, раннохристиянска базилика (?), нартекс, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 102А. Вергина, баптистерий, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 103А. Вергина, баптистерий, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 104А. Аретуса, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 105А. Аретуса, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 106А. Ореокастро, крайградска вила, триклиний, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 107А. Ореокастро, крайградска вила, триклиний, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 108А. Ореокастро, крайградска вила, триклиний, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 109А. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, канцел, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 110А. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, трансепт, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 111А. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 112А. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 113А. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 114А. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 115А. Акрини, триконхална църква, нартекс, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 116А. Акрини, триконхална църква, нартекс, мозайка - фрагмент (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 117А. Кесария, раннохристиянска базилика (?), мозайка - фрагменти (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 118А. Едеса, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 119А. Едеса, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка - фрагмент (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 120А. Китрос, Епископска резиденция, триклиний, мозайка - фрагмент (по П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 121А. Китрос, Епископска резиденция, триклиний, мозайка - фрагмент (по П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 122А. Дион, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка – фрагмент (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 123А. Никити, базиликата на Софроний, централен кораб, мозайка (по П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 124А. Никити, базиликата на Софроний, централен кораб, мозайка - фрагмент (по П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 125А. Солина, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка - фрагмент (по П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 126А. Солина, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка - фрагмент (по П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 127А. Солина, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка - фрагменти (по П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 128А. Партикополис, Епископска базилика/базилика № 4, наос, мозайка – ранна (снимка: (снимка: ИКА, Wien)

Фиг. 129А. Партикополис, Епископска базилика/базилика № 4, наос, мозайка – фрагмент (снимка: (снимка: ИКА, Wien)

Фиг. 130А. Партикополис, Епископска базилика/базилика № 4, нартекс, мозайка (снимка: R. Pillinger)

Фиг. 131А. Партикополис, базилика № 2, помещение № 2, мозайка (снимка: Археологически музей Сандански)

Фиг. 132А. Партикополис, базилика № 2, помещение № 2, мозайка - фрагмент (снимка: R. Pillinger)

Фиг. 133А. Партикополис, Епископска резиденция, помещение А, мозайка - фрагмент (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 134А. Партикополис, базилика № 3, пространството на трибелона, мозайка – фрагмент (ИКА, Wien)

Фиг. 135А. Партикополис, базилика № 3, наос, мозайка – фрагмент (ИКА, Wien)

Фиг. 136А. Микрево, Епископска базилика, наос, мозайка - фрагменти (снимки: В. Asamer – А. Lirsch)

Фиг. 137А. Микрево, Епископска базилика, баптистерий, мозайка (снимка: В. Asamer)

Фиг. 138А. Стоби, Епископска базилика, наос, мозайка (снимка: М. Тутковски)

Фиг. 139А. Стоби, Епископска базилика, наос, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 140А. Стоби, Епископска базилика, наос, мозайка - фрагменти (снимка: личен архив)

Фиг. 141А. Стоби, Епископска базилика, наос, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 142А. Стоби, Епископска базилика, наос, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 143А. Стоби, Епископска базилика, баптистерий, мозаична схема (по W.B. Dinsmoor)

Фиг. 144А. Стоби, двореца на Полихарм, триклиний, мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 145А. Стоби, двореца на Полихарм, триклиний, мозайка – фрагменти (снимка: личен архив)

Фиг. 146А. Стоби, двореца на Полихарм, триклиний, мозайка – фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 147А. Лариса, базиликата на Св. Ахил, нартекс, мозайка (снимка: G. Petrou)

Фиг. 148А. Фтиотийска Тива, базиликата на архиерей Петър, катехумен, мозична схема (по Р. Орландос)

Фиг. 149А. Фтиотийска Тива, базиликата на архиерей Петър, централен кораб, мозична схема (снимка: Р. Орландос)

Фиг. 150А. Фтиотийска Тива, базилика Martyrion, нартекс, мозайка (снимка: Р. Lazaridis)

Фиг. 151А. Деметриас, базиликата на Дамократ, атрий, мозайка (снимка: М. Spigo)

Фиг. 152А. Волос, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка (снимка: G. Petrou)

Фиг. 153А. Коринт, сграда с неустановена функция, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 154А. Аргос, раннохристиянска базилика (?), мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 155А. Аргос, сграда с неустановена функция, апсида, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 156А. Епидаврос, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 157А. Ермиони, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка (снимка: М. Спиро)

Фиг. 158А. Ермиони, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка – фрагмент (снимка: М. Спиро)

Фиг. 159А. Ермиони, сграда с неустановена функция, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 160А. Ермиони, сграда с неустановена функция, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 161А. Мегалополис, сграда с неустановена функция, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 162А. Мегалополис, сграда с неустановена функция, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 163А. Тегея, базиликата на Тирсос, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: А. Orlandos)

Фиг. 164А. Тегея, базиликата на Тирсос, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: А. Orlandos)

Фиг. 165А. Тегея, базиликата на Тирсос, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: А. Orlandos)

Фиг. 166А. Патра, раннохристиянска базилика, мозайка – фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 167А. Молаи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка-фрагменти (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 168А. Спарта, сграда с неустановена функция, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 169А. Атина, базилика Илисос, мозайка - фрагменти (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 170А. Атина, сграда с неустановена функция, мозайка - фрагменти (снимка: М. Спиро)

Фиг. 171А. Лаврион, раннохристиянска базилика, презвитерий, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 172А. Антикира, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 173А. Дистомо, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 174А. Тива, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 175А. Тива, сграда на ул. „Плутарх” № 6, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 176А. Тива, сграда на ул. „Плутарх” № 6, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 177А. Тива, сграда на ул. „Плутарх” № 6, мозайка - фрагмент (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 178А. Тива, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 179А. Клапси, раннохристиянска базилика, мозаични схеми (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 180А. Клапси, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 181А. Клапси, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 182А. Клапси, раннохристиянска базилика, мозаична схема (по П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 183А. Клапси, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 184А. Клапси, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 185А. Амфиса, баптистерий, мозайка (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 186А. Амфиса, баптистерий, мозайка - фрагменти (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 187А. Амфиса, сграда с неустановена функция, мозайка - фрагменти (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 188А. Делфи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 189А. Делфи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 190А. Делфи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: П. Аσημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 191А. Никополис, базилика А, трансепт - северна част, мозайка (снимка: М. Спиро)

Фиг. 192А. Никополис, базилика А, трансепт - северна част, мозайка - фрагмент (снимка: Е. Китцингер)

Фиг. 193А. Никополис, базилика А, трансепт - северна част, мозайка - фрагмент (снимка: Е. Китцингер)

Фиг. 194А. Никополис, базилика А, трансепт - южна част, мозайка - фрагмент (снимка: Е. Китцингер)

Фиг. 195А. Никополис, базилика А, трансепт - южна част, мозайка (снимка: Е. Китцингер)

Фиг. 196А. Никополис, базилика А, параклис, мозайка (снимка: Е. Китцингер)

Фиг. 197А. Никополис, базилика А, параклис, мозайка (снимка: Е. Китцингер)



- Фиг. 198А. Никополис, базилика А, атрий, мозайка (снимка: Е. Китцингер)
- Фиг. 199А. Никополис, базилика D, нартекс, мозайка (снимка: Е. Χαλκιά)
- Фиг. 200А. Никополис, базилика D, нартекс, мозайка (снимка: Е. Χαλκιά)
- Фиг. 201А. Месаплик, раннохристиянска базилика, северен неф, мозайка - фрагмент (снимка: Е. Polimeri)
- Фиг. 202А. Антигоня, раннохристиянска базилика, мозайка (снимка: Dh. Dhamo)
- Фиг. 203А. Антигоня, раннохристиянска базилика, мозаична схема (по Dh. Dhamo)
- Фиг. 204А. Антигоня, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: Dh. Dhamo)
- Фиг. 205А. Бутротум, баптистерий, мозайка (снимка: S. Муџај)
- Фиг. 206А. Бутротум, баптистерий, мозайка - фрагмент (снимка: S. Муџај)
- Фиг. 207А. Бутротум, базилика в м. Врина, мозайка (снимка: P. Fairweather)
- Фиг. 208А. Бутротум, базилика в м. Врина, мозайка - фрагменти (снимка: P. Fairweather)
- Фиг. 209А. Анхисмос, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка - фрагмент (снимка: D. Vudina – B. Korkuti)
- Фиг. 210А. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка (снимка: С. Хидри)
- Фиг. 211А. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка (снимка: С. Хидри)
- Фиг. 212А. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка – фрагмент (снимка: личен архив)
- Фиг. 213. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка – фрагменти (снимка: личен архив)
- Фиг. 214А. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка – фрагмент (снимка: личен архив)
- Фиг. 215А. Лихнидос, Епископска базилика, диаконикон, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)
- Фиг. 216А. Лихнидос, Епископска базилика, диаконикон, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

- Фиг. 217А. Лихнидос, Епископска базилика, диаконикон – апсида, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)
- Фиг. 218А. Лихнидос, Епископска базилика, диаконикон – апсида, мозайка - фрагменти (снимка: личен архив)
- Фиг. 219А. Лихнидос, Епископска базилика, баптистерий, мозайка - фрагменти (снимка: М. Тутковски)
- Фиг. 220А. Лихнидос, четириконхална църква, западна конха, мозайка (снимка: личен архив)
- Фиг. 221А. Лихнидос, четириконхална църква, западна конха, мозайка (снимка: М. Тутковски)
- Фиг. 222А. Лихнидос, четириконхална църква, северен деамбулаторий, мозайка (снимка: личен архив)
- Фиг. 223А. Лихнидос, четириконхална църква, наос, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)
- Фиг. 224А. Лихнидос, четириконхална църква, северозападен анекс, мозайка (снимка: М. Тутковски)
- Фиг. 225А. Лихнидос, четириконхална църква, североизточен анекс, мозайка (снимка: М. Тутковски)
- Фиг. 226А. Лихнидос, четириконхална църква, баптистерий, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)
- Фиг. 227А. Лихнидос, раннохристиянска базилика, мозайка – фрагмент (снимка: личен архив)
- Фиг. 228А. Лихнидос, раннохристиянска базилика, мозайка – фрагменти (снимка: личен архив)
- Фиг. 229А. Лихнидос, раннохристиянска базилика, мозайка – фрагменти (снимка: личен архив)
- Фиг. 230А. Студенчиште, раннохристиянска базилика, анекс, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)
- Фиг. 231А. Октиси, раннохристиянска базилика, нартекс, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)
- Фиг. 232А. Лин, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка (снимка: S. Anamali)

- Фиг. 233А. Лин, раннохристиянска базилика, параклис, мозайка (снимка: личен архив)
- Фиг. 234А. Лин, раннохристиянска базилика, наос, мозайка (снимка: S. Anamali)
- Фиг. 235А. Лин, раннохристиянска базилика, баптистерий, мозайка (снимка: S. Anamali)
- Фиг. 236А. Скампа, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка (снимка: Е. Омари)
- Фиг. 237А. Билис, базилика А, южен неф, мозайка (снимка: S. Муџај)
- Фиг. 238А. Билис, базилика В, екзонартекс, мозайка (снимка: Е. Polimeri)
- Фиг. 239А. Билис, базилика В, нартекс, мозайка (снимка: Е. Polimeri)
- Фиг. 240А. Билис, базилика В, анекс, мозайка (снимка: Е. Polimeri)
- Фиг. 241А. Билис, базилика С, канцел, мозаична схема (по S. Муџај)
- Фиг. 242А. Билис, базилика D, северозападен анекс, мозаична схема (по Е. Polimeri)
- Фиг. 243А. Билис, базилика D, северозападен анекс, мозайка (снимка: Е. Polimeri)
- Фиг. 244А. Билис, базилика Е, централен кораб, мозаична украса (снимка: М.-Р. Raynaud)
- Фиг. 245А. Билис, базилика Е, централен кораб, мозайка – фрагмент (снимка: М.-Р. Raynaud)
- Фиг. 246А. Сердика, мартирий, апсида, ранна мозайка (снимка: Б. Филов)
- Фиг. 247А. Сердика, мартирий, канцел, ранна мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)
- Фиг. 248А. Сердика, мартирий, апсида, ранна мозайка - фрагменти (снимка: личен архив)
- Фиг. 249А. Сердика, базилика „Св.София”, късна мозайка (снимка: личен архив)
- Фиг. 250А. Сердика, базилика „Св.София”, късна мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)
- Фиг. 251А. Сердика, базилика „Св.София”, късна мозайка - фрагменти (по Б. Филов)
- Фиг. 252А. Пауталия, базилика № 2, презвитерий, мозайка (снимка: Л. Русева)

Фиг. 253А. Пауталия, базилика № 2, трансепт, мозайка – фрагменти (снимка: А. Lirsch)

Фиг. 254А. Пауталия, базилика № 2, централен кораб, мозайка – фрагменти (снимка: А. Lirsch)

Фиг. 255А. Пауталия, базилика № 7, централен кораб, мозайка – фрагмент (снимка: В. Попова)

Фиг. 256А. Пауталия, базилика № 7, централен кораб, мозайка – фрагмент (снимка: В. Попова)

Фиг. 257А. Пауталия, базилика № 7, южен неф, мозайка – фрагмент (снимка: Р. Спасов)

Фиг. 258А. Пауталия, базилика № 7, южен неф, мозайка – фрагмент (снимка: В. Попова)

Фиг. 259А. Пауталия, базилика № 7, апсида, мозайка – фрагмент (снимка: П. Попов)

Фиг. 260А. Пауталия, базилика № 7, апсида, мозайка – фрагмент (снимка: ИКА, Wien)

Фиг. 261А. Пауталия, базилика № 7, презвитерий, мозайка – фрагмент (снимка: В. Попова)

Фиг. 262А. Пауталия, базилика № 7, южен кораб - югоизточно от апсидата, мозайка – фрагмент (снимка: К. Шестаков)

Фиг. 263А. Пауталия, сграда с неустановена функция, мозайка – фрагмент (снимка: А. Lirsch)

Фиг. 264А. Медиана, раннохристиянска базилика, канцел, мозайка – фрагмент (снимка: М. Васич)

Фиг. 265А. Юстиниана Прима, Южна базилика, централен кораб, мозаична схема (по Б. Баван – В. Иванишевич)

Фиг. 266А. Юстиниана Прима, Южна базилика, централен кораб, мозайка - фрагменти (снимка: Н. Борич)

Фиг. 267А. Юстиниана Прима, Епископска базилика, централен кораб, мозайка - фрагмент (снимка: личен архив)

Фиг. 268А. Юстиниана Прима, Епископска базилика, баптистерий, реконструкция (по М. Йеремич - Ч. Васмич)

Фиг. 269А. Юстиниана Прима, триконхална църква, наос, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 270А. Юстиниана Прима, триконхална църква, северен анекс, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 271А. Улпиана, Епископска базилика, централен кораб, мозайка-фрагмент (снимка: Х. Четинкая)

Фиг. 272А. Доклеа, Епископска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: Т. Корѓивича)

Фиг. 273А. Сирмиум, раннохристиянска базилика, мозайка – фрагмент (снимки: личен архив)

Фиг. 274А. Салона, двойна базилика, катехумений, мозайка - реконструкция (по М. Бузов)

Фиг. 275А. Пула, базилика „Св. Мария Формоза”, южен неф, мозайка - фрагмент (снимка: Џ. Ујчиќ)

Фиг. 276А. Порентос, Евфразиева базилика, ранна мозайка - фрагмент (снимка: М. Бузов)

Фиг. 277А. Порентос, Евфразиева базилика, мозайка - реконструкция (по М. Бузов)

Фиг. 278А. Порентос, Евфразиева базилика, ранна мозайка - фрагмент (снимка: М. Бузов)

Фиг. 279А. Фароса, јужна базилика, презвитерий, мозаична схема (по А. Милетиќ)

Фиг. 280А. Фароса, јужна базилика, апсида, мозаична схема (по А. Милетиќ)

Фиг. 281А. Ѓерусалим, базиликата на Божи гроб, мозайка, Жертвоприношението на Исаак (снимка: R. Jensen)

Фиг. 282А. Рим, базилика „Санта Мария Маджоре”, мозайка, Мелхиседек и Авел (снимка: М. Нимер)

Фиг. 283А. Рим, катакомбите на Пеър и Марцелин, фреска, Агапе (снимка: R. Giuliani)

Фиг. 284А. Рим, катакомбите на Присцила, фреска, Разчупване на хляба/Fractio Panis (снимка: F. Bisconti)

Фиг. 285А. Ѓерусалим, раннохристиянска базилика, Арменската мозайка, съд с Евхаристиен хляб (плодове?) (снимка: М. Andaloro)

Фиг. 286А. Сепфорис, синагога, мозайка, агънци около съд (снимка: D. Bahat)

Фиг. 287А. Рим, криптата на Лучия, фреска, Чудото с петте хляба (снимка: F. Bisconti)

Фиг. 288А. Табха, Израел, раннохристиянска базилика, мозайка, Чудото с двете риби и петте хляба (снимка: V. Kühnel)

Фиг. 289А. Рим, катакомбите на Присцила, релеф, Хризма (снимка: R. Giuliani)

Фиг. 290А. Рим, катакомбите на Присцила, релеф, Хризма (снимка: R. Giuliani)

Фиг. 291А. Равена, Национален археологически музей, саркофаг, Хризма (снимка: Archivio PCAS)

Фиг. 292А. Дура Европос, баптистерий, фреска, Добрият Пастир (снимка: R. Jensen)

Фиг. 293А. Аквилея, базилика „Санта Мария Асунта”, мозайка, Добрият Пастир (снимка: C.D. Crawford)

Фиг. 294А. Виена, Kunsthistorisches museum, пано-текстил, V-VI век, Дървото на Живота (снимка: A. Stauffer)

Фиг. 295А. Хамбург, Museum fuer Kunst und Gewerbe, пано-текстил, V-VI век, Дървото на Живота (снимка: B.D. Walter)

Фиг. 296А. Равена, Национален археологически музей, саркофаг, Предаване на Закона/ Traditio legis (снимка: Archivio PCAS)

Фиг. 297А. Партикополис, базилика № 4, канцел, релеф, Причастие с хляб (снимка: С. Петрова)

Фиг. 298А. Поднос за нафора Riha, 564-578, Причастие на апостолите (снимка: The Metropolitan Museum of Art)

Фиг. 299А. Томис, гробницата Хипогеу, фреска, Fractio panis (снимка: C. Cârjan)

Фиг. 300А. Силиври-Капи, хипогеум, релеф, Жертвоприношението на Исаак (снимка: A. Kateusz)

Фиг. 301А. Берлин, Bode Museum, релеф, Хетимасия (снимка: Bode Museum)

## Списък на илюстрациите в каталога

- Фиг. 1. Римски провинции на Балканите – V-VI век, схема (по В. Динчев)
- Фиг. 2. Константинопол, църква „Св. София”, мозайка - фрагмент (Deutsches Archäologisches Institut, neg. 2176)
- Фиг. 3. Константинопол, базилика „Св. Ирина”, мозайчна схема - реконструкция (по E. Dalgıç-Diric - Ö. Dalgıç)
- Фиг. 4. Силиври, раннохристиянска църква, мозайка - фрагмент, кантарос (снимка: Ö. Dalgıç)
- Фиг. 5. Хераклея, раннохристиянска базилика, архитектурен план (по A.P. Kileseşi)
- Фиг. 6. Хераклея, раннохристиянска базилика, мозайчна схема (по S. Westphalen)
- Фиг. 7. Хераклея, раннохристиянска базилика, северен неф, мозайчна схема (по S. Westphalen)
- Фиг. 8. Хераклея, раннохристиянска базилика, южен неф, мозайчна схема (по S. Westphalen)
- Фиг. 9. Филипопол, базилика в м. Джамбаз тепе, централен кораб, мозайка (снимка: В. Попова)
- Фиг. 10. Филипопол, Малка базилика, мозайчна схема (по М. Боспачиева)
- Фиг. 11. Филипопол, Епископска базилика, архитектурен план с мозайките от двата периода разкрити до 2017 г. (по М. Крачанова - Е. Кантарева-Дечева)
- Фиг. 12. Филипопол, Епископска базилика, южен неф, мозайка (снимка: Е. Кесякова)
- Фиг. 13. Филипопол, Епископска базилика, южен неф, мозайка (снимка: Е. Кесякова)
- Фиг. 14. Августа Траяна, частен дом, таблиний, мозайка (снимка: РИМ Стара Загора)
- Фиг. 15. Августа Траяна, резиденция под Пощата, мозайка (снимка: РИМ Стара Загора)
- Фиг. 16. Никополис ад Нестум, базилика № 1, архитектурен план с мозайчна схема (по В. Попова - Ст. Гошев)

Фиг. 17. Никополис ад Нестум, базилика № 1, северен неф, мозаична схема (по Ст. Гошев)

Фиг. 18. Никополис ад Нестум, базилика № 2, архитектурен план с мозаична схема (по В. Попова - Ст. Гошев)

Фиг. 19. Никополис ад Нестум, базилика № 2, централен кораб, мозаична схема (по Ст. Гошев)

Фиг. 20. Кабиле, базилика № 1, архитектурен план (по А. Димитрова)

Фиг. 21. Кабиле, базилика № 1Б, нартекс, мозайка - реконструкция (по А. Димитрова)

Фиг. 22. Маронея, базилика в м. Палеохора, архитектурен план (по S. Doukata-Demertzi)

Фиг. 23. Маронея, базилика в м. Палеохора, атрий, северна галерия, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 24. Одесос, Епископска базилика, архитектурен план (по Ал. Минчев)

Фиг. 25. Одесос, Епископска базилика, мозаична схема, реконструкция (по Ал. Минчев)

Фиг. 26. Одесос, базилика в м. Джанавар тепе, схема - мозаична декорация (по Ал. Минчев)

Фиг. 27. Одесос, базилика в м. Джанавар тепе, североизточното помещение, мозайка (снимка: Ал. Минчев)

Фиг. 28. Марцианопол, Епископска базилика, архитектурен план (по В. Тенекеджиев) и схема – мозайка (по В. Попова – К. Петков)

Фиг. 29. Марцианопол, Епископска базилика, наос, мозаична схема (по В. Попова – К. Петков)

Фиг. 30. Сторгозия, базилика № 1, мозаична схема (по Б. Филов)

Фиг. 31. Залдапа, Епископска базилика, архитектурен план (по С. Торбатов)

Фиг. 32. Тесалоника, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 33. Тесалоника, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)



Фиг. 34. Филипи, базилика „Св. Павел“, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 35. Филипи, базилика Α, архитектурен план (по Archaeological Site of Philippi)

Фиг. 36. Филипи, базилика Α, нартекс, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 37. Амфиполис, базилика Α, северен неф, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 38. Амфиполис, базилика Α, анекс, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 39. Амфиполис, базилика Γ, централен кораб, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 40. Хераклея Линкестис, Малка базилика, екзонартекс, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 41. Хераклея Линкестис, Епископска базилика, нартекс, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 42. Хераклея Линкестис, Манастирски комплекс, стая с апсида, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 43. Верия, раннохристиянска базилика, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 44. Аретуса, раннохристиянска базилика, нартекс, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 45. Агия Параскеви, раннохристиянска базилика, канцел, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 46. Акрини, триконхална църква, нартекс, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 47. Едеса, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 48. Китрос, епископеон, триклиний, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 49. Никити, базиликата на Софроний, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 50. Солина, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

Фиг. 51. Партикополис, Епископска базилика/базилика № 4, архитектурен план (по М. Hofbauer – R. Pillinger – S. Petrova)

Фиг. 52. Партикополис, Епископска базилика, мозаични схеми от първи и втори период (по В. Asamer - М. Hofbauer - В. Zimmermann)

Фиг. 53. Партикополис, Епископска базилика, нартекс, мозайка (снимка: С. Петрова)

Фиг. 54. Партикополис, Епископска резиденция, помещение А, мозаична схема (по Ст. Гошев)

Фиг. 55. Партикополис, базилика № 3, план и мозаична схема (по В. Петков - С. Петрова)

Фиг. 56. Микрево, Епископска базилика, мозаична схема (по П. Попов)

Фиг. 57. Стоби, Епископска базилика, архитектурен план (по Р. Коларик)

Фиг. 58. Стоби, Епископска базилика, централен кораб, мозаични схеми от първата и втората базилика (по Р. Коларик)

Фиг. 59. Стоби, Епископска базилика, централен кораб, мозайка – фрагмент от първата базилика (по Р. Коларик)

Фиг. 60. Стоби, двореца на Полихарм, триклиний, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 61. Лариса, базиликата на Св. Ахил, нартекс, мозайка (снимка: G. Petrou)

Фиг. 62. Фтиотийска Тива, базиликата на архиепiscop Петър, катехумен, мозаична схема (по Р. Орландос)

Фиг. 63. Фтиотийска Тива, базилика Martyrion, нартекс, мозайка (снимка: P. Lazaridis)

Фиг. 64. Деметриас, базиликата на Дамократ, атрий, мозайка (снимка: M. Spiro)

Фиг. 65. Волос, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка (снимка: G. Petrou)

Фиг. 66. Коринт, сграда с неустановена функция, мозайка (снимка: П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)

- Фиг. 67. Аргос, сграда с неустановена функция, апсида, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 68. Епидаврос, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 69. Ермиони, раннохристиянска базилика, нартекс, мозайка (снимка: Μ. Σπиро)
- Фиг. 70. Тегея, базиликата на Тирсос, централен кораб, мозаична схема (по П. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 71. Молаи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка-фрагмент (снимка: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 72. Спарта, сграда с неустановена функция, мозайка (снимка: Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)
- Фиг. 73. Атина, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по Μ. Σπиро)
- Фиг. 74. Лаврион, раннохристиянска базилика, презвитерий, мозаична схема (по Π. Ασημακοπούλου - Ατζακά)
- Фиг. 75. Антикира, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозаична схема (по Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 76. Дистомо, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозаична схема (по Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 77. Тива, сграда с неустановена функция, мозаична схема (по Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 78. Клапси, раннохристиянска базилика, мозаична схема (по Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 79. Амфиса, баптистерий, мозайка (снимка: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 80. Делфи, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка (снимка: Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά)
- Фиг. 81. Никополис, базилика Α, архитектурен план (по Α. Ορландос)
- Фиг. 82. Никополис, базилика Α, трансепт - северна част, мозайка (снимка: Μ. Σπиро)
- Фиг. 83. Никополис, базилика Α, трансепт - южна част, мозайка (снимка: Ε. Китцингер)

Фиг. 84. Никополис, базилика D, архитектурен план и мозаична схема (по Е. Χαλκιά)

Фиг. 85. Никополис, базилика D, нартекс, мозайка (снимка: Е. Χαλκιά)

Фиг. 86. Месаплик, раннохристиянска базилика, архитектурен план и мозаична схема (по D. Komata - E. Polimeri)

Фиг. 87. Антигоней, раннохристиянска базилика, мозаична схема (по Dh. Dhano)

Фиг. 88. Бутротум, баптистерий, мозаична схема (по S. Muşaj - M.-P. Raynaud)

Фиг. 89. Бутротум, базилика в м. Врина, централен кораб, мозайка (снимка: P. Fairweather)

Фиг. 90. Анхиасмос, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка – фрагмент (снимка: D. Vudina – B. Korkuti)

Фиг. 91. Арапя, раннохристиянска базилика, архитектурен план (по X. Хидри)

Фиг. 92. Арапя, раннохристиянска базилика, параклис, мозаична схема (по С. Хидри)

Фиг. 93. Лихнидос, Епископска базилика, архитектурен план (по М. Тутковски)

Фиг. 94. Лихнидос, Епископска базилика, диаконикон, мозаична схема (по авторът)

Фиг. 95. Лихнидос, Епископска базилика, диаконикон, мозайка в апсидата (снимка: В. Битракова-Грозданова)

Фиг. 96. Лихнидос, четириконхална църква, архитектурен план (по П. Мисовски)

Фиг. 97. Лихнидос, четириконхална църква, западна конха, мозайка (снимка: М. Тутковски)

Фиг. 98. Лихнидос, четириконхална църква, баптистерий, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 99. Лихнидос, раннохристиянска базилика, наос, мозайка (снимка: личен архив)

Фиг. 100. Студенчиште, раннохристиянска базилика, анекс, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 101. Октиси, раннохристиянска базилика, нартекс, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)

Фиг. 102. Лин, раннохристиянска базилика, архитектурен план и мозаична схема (по А. Тоçila – E. Sgherri)

- Фиг. 103. Лин, раннохристиянска базилика, параклис, мозаична схема (по Г. Цветкович-Томашевич)
- Фиг. 104. Скампа, раннохристиянска базилика *extra muros*, архитектурен план (по Е. Хобдари)
- Фиг. 105. Скампа, раннохристиянска базилика, централен кораб, мозайка (снимка: Е. Омари)
- Фиг. 106. Билис, базилика А, архитектурен план (по М. Wurch-Kozelj – I. Bucema)
- Фиг. 107. Билис, базилика А, южен неф, мозайка (снимка: S. Муџај)
- Фиг. 108. Билис, базилика В, архитектурен план (по М. Wurch-Kozelj – I. Bucema)
- Фиг. 109. Билис, базилика В, екзонартекс, мозайка (снимка: Е. Polimeri)
- Фиг. 110. Билис, базилика В, анекс, мозайка (снимка: Е. Polimeri)
- Фиг. 111. Билис, базилика С, архитектурен план (по М. Wurch-Kozelj – I. Bucema)
- Фиг. 112. Билис, базилика С, канцел, мозаична схема (по S. Муџај)
- Фиг. 113. Билис, базилика D, северозападен анекс, мозайка (снимка: Е. Polimeri)
- Фиг. 114. Билис, базилика Е, централен кораб, мозаична украса (снимка: М.-Р. Raynaud)
- Фиг. 115. Сердика, базилика „Св. София”, архитектурен план (по В. Китов – Г. Фингарова)
- Фиг. 116. Сердика, базилика „Св. София”, мозаична схема - ранни мозайки (по С. И. Покровский)
- Фиг. 117. Пауталия, базилика № 2, архитектурен план и мозаична схема (по Л. Русева-Слокоска - В. Кацарова)
- Фиг. 118. Пауталия, базилика № 7, мозаична схема (по В. Попова - Ст. Гошев)
- Фиг. 119. Пауталия, базилика № 7, апсида, мозаична схема (по В. Попова - Ст. Гошев)
- Фиг. 120. Медиана, раннохристиянска базилика, мозайка - фрагмент, Христограм (снимка: М. Васич)
- Фиг. 121. Юстиниана Прима, раннохристиянски базилики, архитектурни планове (по В. Bavan – E. Spieser)
- Фиг. 122. Юстиниана Прима, Южна базилика, мозаична схема (по Б. Баван – В. Иванишевич)

- Фиг. 123. Юстиниана Прима, баптистерий, реконструкция (по М. Йеремич - Ч. Васмич)
- Фиг. 124. Улпиана, Епископска базилика, архитектурен план и мозаична схема (по Х. Четинкая)
- Фиг. 125. Улпиана, Епископска базилика, централен кораб, мозайка-фрагмент (снимка: Х. Четинкая)
- Фиг. 126. Доклеа, Епископска базилика, мозайка - фрагмент (снимка: Т. Корџивца)
- Фиг. 127. Сирмиум, раннохристиянски храмове, архитектурни планове (по I. Роровиќ)
- Фиг. 128. Салона, двойна базилика, северна част, архитектурен план (по E. Duggve)
- Фиг. 129. Салона, двойна базилика, катехумений, архитектурен план и мозаична схема (по R. Egger)
- Фиг. 130. Салона, двойна базилика, катехумений, мозаична схема (по М. Бузов)
- Фиг. 131. Пула, базилика „Св. Мариа Формоза“, јужен неф, мозайка - фрагмент (снимка: Ž. Ujčić)
- Фиг. 132. Порентос, Евфразиева базилика, IV-VI век, архитектурен план (по М. Прелог)
- Фиг. 133. Порентос, Евфразиева базилика, ранна мозайка - фрагмент (снимка: М. Бузов)
- Фиг. 134. Фароса, јужна базилика, презвитерий, мозаична схема (по A. Miletić)

## СПИСЪК С НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ

1. За първи път в литературата образната символика в раннохристиянското изкуство е изследвана на базата на целия материал от подови мозайки на Балканите. Този нов обхват дава нов поглед върху репертоара и неговата трактовка, а така също и по-достоверни наблюдения и изводи.
2. От множеството споменати и проучени аспекти на изследването, най-подробно и комплексно е проследена връзката между изображенията и литургията: в архитектурен аспект, с осите на движение на клира и енорияшите; в съпровождащите цитати от Стария и Новия Завет; в местата на разположение на най-важните символи, както в тяхното синергично взаимодействие. При проследяването на връзката Слово-Изображение са открити два нови псалма (91 и 101) и текст от Новия завет (*Йоан* 15:5), отразени в изобразителната програма/иконография на подовите мозайки.
3. За първи път в българската литература при проследяването на формирането на специфичния символен художествен език се използват нови извори, като *Corpus Areopagiticum, Contra Celsum, Stromateis, Апостолски постановления, Апология на християнството, Introduction to the Liturgical Theology of St. Basil the Great, De aedificiis, De disciplinae arcani origine* и др.
4. За първи път в българската литература се прави подробен анализ и описание на литургичните предмети, присъстващи в мозаичните композиции на Балканите: съдове за вино, хляб, поднос за Евхаристиен хляб, както и техните символни проекции - риба, надпис Ихтис, съд за миро и др. За да се покаже разликата между символ и реален литургичен предмет, се демонстрира иконографията и трактовката на реалните литургични и изобразените в подовите мозайки съдове
5. Развита по-нататък в нашата и чуждата литература е темата за *Извора на Живота* и *Лозницата* и е проследено с многочислени нови примери защо те са основни при подовите мозайки.

6. Направена е допълваща и пространна типология на тези две основни иконографии към вече съществуващата до сега, като са открити и нови смесени типове.

7. За първи път са използвани цветови схеми за разположението на трите основни типа сцени, които показват чрез разположението и размерите им тяхната господстваща роля.

8. С нови примери е продължено изследването на художествените влияния от Рим и Италия, Константинопол, Мала Азия и Предна Азия и работата на отделните ателиета.

9. За първи път в изследвания обем на Балканите е проследена иконографско-стиловото развитие през целия период, 313 г.-началото на VII век, и се фиксира краят на подовото мозайчно изкуство във връзка с военните и политическите събития, и отражението им върху изкуството и културата на Балканите.

10. С нови примери в българската литература се разкриват взаимните влияния между стенописите, стенните и подовите мозайки през разглеждания период в много по-широк контекст от самите Балкани, а именно във връзка с цялото развитие на раннохристиянската култура и изкуство.

11. Интерпретацията на фигуралните сцени в подовите мозайки на Балканите продължава с нови примери и детайлен анализ на схващането на християнския храм като отражение на Християнския Космос с неговите сфери, чрез създаването на хиеротопия, свързването чрез мистериалните символи и литургични действия на Небето и Земята, на Бог и хората и тяхното Спасение.