

ЗЛАТОТО В СИМВОЛИКАТА НА РАННОВИЗАНТИЙСКАТА КУЛТУРА

СЕРГЕЙ АВЕРИНЦЕВ

Онова естетическо съзнание, което започва живота си през епохата на Ренесанса и окончателно се формира към XIX век, не цени особено високо работата със скъпоценни материали. То не позволява на живописеца да допуска в палитрата си разтворено злато, а на скулптора – да поставя на статуите си очи от скъпоценни камъни, както са постъпвали навремето старогръцките майстори. Със злато и скъпоценни камъни работи само занаятчията или полузанаятчията с особена квалификация, когото наричат ювелир и само като израз на снизходително преувеличение причисляват към художниците. И тази дистанция между „художествената промишленост“ и същинското изкуство с течение на времето непрекъснато нараствала. Дюрер все още е можел да прави ескизи за ювелирите и тази негова дейност ни най-малко не е нещо чуждо на вътрешния облик на живописца и графиката на този син на златар; за Рембранд това би било невъзможно. Макар и не съвсем пълноправен, Бенвенуто Челини е все пак събрат на Микеланджело; духовната дистанция между майсторите на седефени табакери и Вато е вече много по-определена; но какво да кажем за бижутерите, обслужвали европейския буржоа във величавото време на Сезан и Роден? Това вече съвсем не са „по-малките братя“ на съвременните им художници, а същества от съвсем друг свят, от друго естество. Проблемът в случая съвсем не е в това, че бижутерът е деградирал, а преди всичко в това, че художникът е изменил същността си, че изкуството се е издигнало над наивно-служебните отношения към празника като житейски феномен (бил той култов, „карнавален“, придворен или бюргерски). Реставраторските усилия на романтизма и неговите късни отгласи, стигащи чак до У. Морис, който мечтаел за боклукчия-естет в златотъкани одежди, английските „прерафаелити“ и немският „югендшил“ остават безрезултатни: те не успяват да върнат живописеца и ваятеля в средновековния цех и да го побратимят със златаря. Основните естетически аксиоми на новото време не допускат да се приема напълно сериозно произведение, в чийто облик присъства твърде вещественост, натрапчиво-разкошен, чувствено-хипнотизиращ блясък на златото и скъпоценните камъни. Подобно изделие може да бъде „изкусно“, „стилно“, „изящно“, но то не може да бъде „значително“; то нищо не „означава“. Към него

е приложима категорията „изящно“, в най-добрия случай „прекрасно“, но не и категорията „възвишено“. То не може да вмести в себе си духовната проблематика в що-годе отговорния смисъл на тези думи.

Достатъчно е обаче да напуснем границите на новоевропейския свят и всичко ще изглежда другояче. За да бъде контрастът по-пълнен, ще започнем пак от гръцката класика, която, както е известно, е била за нова Европа „норма и образец“ (Маркс). Често цитираната сентенция, която Тукидид изрича чрез устата на Перикъл и според която демократите-атиняни си позволявали да харесват само такава красота, която е „съчетана с простота“ (или „с пестеливост“ – μετ'εὐτελείας)¹, явно не трябва да се разбира съвсем буквално, щом като именно за тези атиняни от V век техният най-добър ваятел и приятел на Перикъл – Фидий създава статуята на Атина Палада, която от главата до нозете сияела с блясъка на златото и блещукането на слоновата кост. За този символ на атическата демокрация било изразходвано такова количество от скъпоценния метал (около два тона!), с каквото на един златар не му се случва често да работи. А какво да кажем за най-прочутото произведение на същия Фидий – Зевс Олимпийски? Ако се съди по всичко, което ни съобщават античните свидетели, статуята е била шедьовър на високото и строго изкуство, побрал в себе си пределното смислово съдържание на цялата епоха и поради това съпоставим с такива ключови символи на европейската култура като Сикстинската Мадона например. Дион Хризостом – един проникателен и мислещ автор – навярно е бил уверен в думите си, когато по най-убедителен начин описва духовното благородство и нравствено-религиозната дълбочина на въздействието, излъчвано от статуята на Фидий². Но как да си представим, че това освен всичко друго е било и гигантско *ювелирно изделие* – златна мантия, златни сандали, златни лъвове в подножието, златни фигури върху пиедестала, скъпоценни инкрустации по цялата повърхност на трона и скиптъра и, най-сетне, слонова кост, представляща плътта на Зевс. И как да свържем във въображението си целия този струящ свръхизлишък от блясък с монументалните размери на четиринадесетметровата *седяща* фигура? Ненапрасно гръцкият пътешественик размишлява при съзерцаването на олимпийския кумир за „огромната щедрост на елините“, за тяхната „склонност към разходи заради почитането на боговете“³; неговите думи са задължителна поправка към онзи идеал за скромна и икономична простота, изложен в думите на Тукидид. Разбира се, същите гърци обичали голотатата на атлетите и презирали прекомерния разкош на източния деспотизъм – всичко това е вярно, но именно поради

¹ Thucid., II, 40 (в руския превод – Фукидид. *История*. Превод на Ф. Мищенко. М., 1915, с. 121 – е предадено „без прихотливости“ („без прищевки“), което не съответства напълно на смисъла на гръцкия текст). [В превода на М. Мирчев този пасаж звучи така: „Ние обичаме изяществото, съчетано с простота: обичаме и култивираме образованието, без да изнежваме и разглезваме духа“. Вж. Тукидид. *История на Пелопонеската война*. С., 1979, с. 126. (Бел. на прев.)].

² Dion. Chrysost. *Orat.*, XII, 49-75 (в руски превод: „Памятники позднего античного ораторского и епистолярного искусства II-V века“. М., 1964, 24-30).

³ Pausan. *Graeciae descr.*, V, 12, 3 (в руски превод: Павсаний. *Описание Эллады*. Перевод С. П. Кондратьева. М., 1940, с. 35). Тук и по-нататък преводите са на автора на статията.

това е особено знаменателно, че отричаната от новоевропейското естетическо съзнание магия на златото е заемала толкова важно място в тяхната художествена практика. Фидий и Поликтет създавали най-добрите си шедьоври от златни листове и плочки от слонова кост – материал, който нито Микеланджело, нито Роден биха могли да използват. Онова, което е било противоположано за художника на новото време⁴, не е било противоположано за античния художник. Казаното за гръцката класика с много по-голямо основание, разбира се, може да се повтори за Византия, където любовта към скъпоценното вещество се превръща почти в мания и където в литературните описания на статуи е прието да се изразява съжаление, че статуята не е излята от чисто злато; византиецът мечтаел всички статуи без изключение да бъдат златни!⁵

Защо всъщност новоевропейското художествено творчество е принудено да избягва скъпоценните материали? Казахме „творчество” и с това почти отговорихме на поставения въпрос. Да, новоевропейският художник вижда в себе си „творец” и възприема работата си като „творчество”. Нито античният, нито средновековният художник обаче не са могли да постъпват така, макар и по коренно различни причини: за първия библейската концепция за божествения творчески акт не е съществувала, а за втория тази концепция е притежавала безусловна конкретност, която не оставяла място за метафорични преосмисляния. Едва новото време се осмелява с характерното колебание между играта и сериозността да удостои художника с неотнимаемия атрибут на теистичния Бог – способността „да твори”. Паметта за тази авантюра на Ренесанса е жива в европейските езици, включително и в руския. Речникът на В. И. Дал след благочестивата поговорка „единствен Бог твори” привежда изрази от рода на „безсмъртните творения на знаменитите писатели”; нещо повече, той не без хумор „сблъсква” двата плана на понятието „творчество”, предлагайки куриозна антономазия към името на композитора Хайдн: „*Творецът* на ораторията „*Сътворението* на света”⁶.

⁴ Новоевропейската поезия възприема осветеното от античната митология и античната литература метафорично използване на епитетите, свързани със златото, като символ (било е невъзможно да четеш древните автори и да не научиш нищо за Златния век и златната Афродита). Но тези епитети са крайно безплатни и лишени от нагледност: думата „златен” в случая означава само себе си (т.е. сбора от словесните асоциации, които извиква) и ако златото сияе в стиховете на поета, то това е неговото собствено сияние, но в никакъв случай не е блясъкът на „истинското” злато. Никой, разбира се, няма да се учуди, че Пушкиновите „златни дни, златни нощи” са чужди на всяка нагледност – дните, а още повече пък нощите не само че не могат да бъдат направени от злато, но дори и зрително не могат да приличат на злато. Струва си да се замислим върху факта, че дори когато метафориката на златото е могла да бъде нагледна, тя не става такава. Нека си припомним стиха на О. Е. Манделщам: „А щастието се търкаля като обръч златен...” Реалният златен обръч е предмет, който спокойно можем да си представим, и все пак на читателя ни най-малко не се препоръчва да си представи изкован от тежък блясък обръч (най-малкото поради това, че без съмнение обръчът на щастието е лек – „и колелото леко се върти...”). [Цитират се стихотворения от „Tristia”. Вж. О. Е. Манделщам. *Собрание сочинений*. Т. I. М., 1991, с. 90; с. 74. (Бел. на прев.)]

⁵ Срв. G. Mathew. *Byzantine Aesthetics*. London, 1963, p. 76.

⁶ В. Даль. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 4. СПб.-М., 1882, с. 404-405.

Но щом художникът вече не е просто „изкусен човек”, а именно „творец”, той е длъжен да твори така, както твори неговият божествен първообраз – „от нищо”. По силата на неизбежната необходимост това „нищо” може да бъде само метафорично, разкривайки по този начин метафоричността на самото понятие за творчество. Материалът обаче трябва по възможност да представя поне метафората, поне образа на „нищото”. И наистина, в процеса на развитие на новоевропейското изкуство присъствието на материала последователно се редуцира до подобие на „безвидния и празен” хаос или небитие. Податливото платно и маслените бои или нетрайната хартия, която в качеството си на безразлична бяла пустота приема отпечатъка на гравюрата – всички те в сравнение с камъчетата на мозайката или стъклото на витражите, или грундираната с тебешир дъска на иконата показват известна онтологическа непълноценност: тяхната вещност е оскъдна и ефимерна – ако това не е изцяло небитие, то във всеки случай е „все-още-не-битие”, пасивно очакващо докосването на „твореца”, за да стане битие, при това всяко битие, което той би пожелал⁷. Новоевропейският художник изпитва влечение към такъв материал, чиято материалност не говори твърде високо със собствения си глас – гласът на природните стихии. Това е съвсем логично, тъй като „творчеството” протича именно в съперничество със стихии, „създанието” се състезава с „първозданното” (*цитатът е от стихотворението „Адмиралтейство”*. Вж. О. Манделштам. Камень. Л., 1990, с. 46. – Бел. прев.):

Господството на четирите стихии ни е мило,
но свободният човек създаде пета ...
(О. Манделштам)

Способността да се радваш на светлината, на нейното сияние и блясък като на чувствена утеха и същевременно като на духовен символ е общочовешка черта; но ако Рембранд застава покритото с маслени бои платно да предаде образа на златната светлина – като символ и симптом на мироведна нагласа това е нещо коренно различно от блестенето на средновековните витражи или византийските златни фонове, спори с това „блестене” и го изключва или в най-добрия случай го свежда до статуса на „ювелирен занаят”. Платното и боите не бива да блестят, в техния естествен вид образът на златното сияние напълно отсъства и поради това той наистина е „сътворен” от Рембранд, сътворен е „от нищо”, докато златото и среброто блестят вече поради своята „създадена от Бога” природа и средновековният художник просто използва тяхната светлоносност, освобождава я и се разпорежда с нея, като я подчинява на благочестивия и същевременно човешки интерес, но в никакъв случай не я „създава”. Той се възприема не като „творец”, а като слуга-разпоредител, като хитър и усърден „иконом” (нека си припомним, че думата *οἰκονομία*, чието значение, разбира се, е много по-широко от нашата дума „икономия”, но пази връзката с идеята за до-

⁷ Този контраст е специална тема на извънредно интересните разсъждения в един от трудовете на П. А. Флоренски („Иконостас”). [Вж. П. А. Флоренски. *Иконостас*. С., 1994, с. 75 и сл. Превод на Л. Шишкова. (Бел. на прев.)]

машно или манастирско стопанисване – е един от централните естетически термини на Византия). За сметка на това негово „смалвяване“ пред материала последният може да запази и да увеличи смисловата убедителност на естествения си облик.

Както е известно, средновековното съзнание е търсело и е намирало в Библията регламентиращи първообрази на всяко човешко състояние, сан и „чин“; Библията е „огледало“. Какъв се е виждал художникът в това огледало?

„...Говори още Господ на Моисея, думайки: ето, Аз определих по име Веселиила, син на Урия, Оров син, от Иудино коляно; и го изпълних с Дух Божий, с мъдрост и разум, със знание и с всяко изкуство, да работи със злато, сребро и мед (със синя, пурпурена и червена вълна и с препреден висон), да реже камъни за обковка и да изрязва дърво за всякава работа; и ето: давам му за помощник Ахисамаховия син Ахолиав, от Даново коляно, и в сърцето на всеки мъдър ще вложи мъдрост, за да направят всичко, що ти заповядах: скинията на събранието и ковчега на откровението и очистилицето над него, и всички принадлежности на скинията; трапезата и (всички) нейни принадлежности; светилника от чисто злато и всичките му принадлежности, и кадилния жертвеник; жертвеника за всесъжение и всичките му принадлежности, умивалника и подножката му..., всичко тъй да направят, както Аз ти заповядах“ (Изход XXXI, 1-11).

Художникът (и още повече художникът, който работи с благородни метали, скъпоценни камъни и скъпоценни тъкани) тук, разбира се, е поставен на голяма висота. Избирането именно на Веселиил и Ахолиав от Божията милост ги поставя наравно със свещениците и царете, вдъхновението от духа – наравно с пророците, наименованието „мъдри“ – наравно с народните наставници и царските съветници. Без техния труд не може правилно и според Божията заповед да се появи скинията, а следователно и да се сбъдне тайнството на Божието присъствие между хората; тяхното служение е равноценно на служението на Аарон и неговите приемници в същата тази скиния.

Но така както Аарон, който извършва „според чина“ цялата последователност от предписаните му ритуални действия, ни най-малко не се занимава с никакво „творчество“, така и Веселиил не твори. Работата дори не е в това, че този старозаветен майстор изпълнява старозаветната заповед, която му забранява каквато и да било фигуративна образност; „проклет да е, който направи издялан или излят кумир, гнусота пред Господа, работа на художнически ръце“ (Второзаконие XXVII,15); „Не си прави кумир и никакво изображение на онова, що е горе на небето, що е долу на земята, и що е във водата под земята“ (Изход XX,4). Сега ние възприемаме Стария Завет през погледа на византийското и изобщо на християнското средновековие, което виждало именно във Веселиил първообраза на иконописеца, изтъкван при изобличаването на иконоборците, които не искали да повярват в освещаването на веществото (подобна интерпретация окончателно се утвърждава по времето на Йоан Дамаскин). Освещаването на веществото – ето къде е проблемът. Именно благодарение на предопределеността на Веселиил за

освещаването на материята – още повече материя особена, скъпоценна, избрана и предписана свише – другояче казано, именно поради теургичното достойнство на художника идеята за „творчество“ най-радикално се изключва. И тъй като художникът е поставен да посредничи между две реалности, всяка една от които се мисли като толкова реална и толкова огромна, че самият той вече не може да не бъде малък, защото, ако от една страна, го ограничава определящата каноните заповед (нека си припомним: „всичко тъй да направят, както Аз ти заповядах...“), от друга страна, пред него стои веществеността на самото вещество, чиято смислова убедителност нараства неимоверно в акта на освещаването. Ще поясним това с пример: щом за кръщаване измежду всички течности може да се използва само водата, „водността“ на водата става твърде важна⁸, и същото може да се каже за хляба и виното като евхаристични субстанции, за материалния състав на света, за осветения восък на свещите. На избраното и белязано вещество се придава „значителност“, а следователно и *значение*. По същия начин, щом сам Господ заповядва да се направят сакралните предмети именно от злато, а не от каквото и да било друго вещество, свойството на златото да бъде златно само се издига на равнището на сакралното. Изработвайки светилника „от чисто злато“, както му било заповядано, Веселиил не става творец, извеждащ небитието в битие, а по-скоро заприличва на свещеника, който „целебрира“ литургията според предписания ред; така и той целебрира тайнството на златото, съществуващо само в себе си независимо от него, макар и осъществяващо се чрез него.

Но в какво именно се състои тайнството на златото?

Първото, което може да се каже за златото, е, че то дава на съзерцаващото око и размишляващия ум *образа на светлината*, а поради това „означава“ или „символизира“ светлината. Ако използваме термините на така наречената метафорология на Х. Блуменберг⁹, то може да бъде наречено „абсолютна метафора“ на светлината. Според думите на древния езичник Пиндар „златото е огън, светещ в нощта“¹⁰ и това възприемане на облика на златото, което може да бъде наречено общочовешко, остава в сила за гръцката култура и през християнската епоха¹¹. Така например Псевдо-Дионисий Ареопагит използва епитетите „златообразни“ и „светообразни“ (*χρυσοειδεῖς* и *φωτοειδεῖς*) като синоними¹². За екзегета от VII-VIII в. Андрей Критски няма съмнение, че достойнството на златото е в неговия „бля-

⁸ Православният чин на църковната служба за Кръщение Господне представлява неокриновено изразителна антология на библейските и химнографските текстове, посветени на субстанцията на *водата* в различните аспекти на нейната символика.

⁹ H. Blumenberg. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. – „Archiv für Begriffsgeschichte“, 6, 1960, S. 123 ff.

¹⁰ Ol. I, 1.

¹¹ Така например приравняването на лъщящото злато и горящия огън е характерно за славянските поверия. Срв. А. А. Потебня. *О некоторых символах в славянской народной поэзии*. Харьков, 1914, с. 175: „Както е известно, имането е огън, защото гори с бял, червен, жълт пламък, в зависимост от метала. Според едно полско поверие всеки опит на една пани да вземе шепя злато от имането предизвиквал пожар в някое от селата й.“

¹² Coel. *Hierarch.*, II, 3. – J.-P. Migne. PG, t. 3, col. 141.

сък” и „благосветлост”¹³. Но златото се свързва със светлината далеч не само с чувствени асоциации: според едно разсъждение на Василий Велики красотата на златото е съответствие на красотата на светлината и по дълбочинната си смислова структура. Смисълът на това разсъждение е следният: ако общоприетата и наследена от античността дефиниция на красотата изтъква два нейни източника – съразмерността на частите и „хубавия” цвят – този дуализъм има отношение само към красотата на сложните, съставни неща, в които частите противостоят на цялото, а субстанцията – на цвета. Красотата на светлината обаче е „проста” и „единотобразна” и в своята самотъждественост не познава разчленяването на части и равнища. Именно този вид красота вижда Василий Велики в звездите и в златото¹⁴.

Тук трябва продължим още по-нататък и още по-нагоре. Защото красотата като нещо просто и неделимо е най-близката аналогия на красотата или „свр̀хкрасотата” (τὸ ὑπέρκalon) на Бога, както тя е описана у Псевдо-Дионисий Ареопагит: „Сама по себе си и в съгласие със самата себе си тя е винаги единообразно прекрасна.”¹⁵ Разбира се, аналогията не е нищо повече от аналогия¹⁶, именно в качеството си на аналогия предполагаща момента на принципната ”другост”: наистина, красотата на светлината, без да се нуждае от пропорцията на частите, все пак изпитва нужда според формулировката на Василий Велики от някаква своеобразна „пропорция” между себе си и зрението, докато красотата на Бога – напротив – безусловно намира удовлетворение в самата себе си и се съотнася единствено със самата себе си. Светлината е само един символ на божественото, но трябва да кажем, че това е особен, привилегирован символ. Така както златото е „абсолютна метафора” на светлината, така и светлината е „абсолютна метафора” на Бога: „Бог е светлина и в него няма никаква тъмнина” (Първо послание на апостол Йоан Богослов I,5). Разбира се, византийците отлично умеели да различават сетивно възприеманата светлина от „невеществената светлина” (φῶς τὸ ἄῤῥalon), но важното е да се разбере, че последната съвсем не е била за тях безобразна абстракция, празно иносказание, както е в поговорката „учението е светлина”; да се разбере, че тази невеществена светлина действително е светела, сияела, че е трептяла с лъчите си! Според известното учение, гениално формулирано в края на византийското хилядолетие от Григорий Палама, но влизащо в състава на импликациите на гръцката християнска мистика от времето на Псевдо-Дионисий Ареопагит, аскетът на върха на екстаза *вижда* – вижда в *нечувствения*, но абсолютно *конкретния*, абсолютно не-алегоричния смисъл на глагола „виждам” – светоизлъчването на енергиите на Божеството, наричано Таворска светлина. Си-

¹³ *In Apocalypsis XXI,17 et 21* (в руски превод: Андрея, архиепископа Кесарийского, Толкование на Апокалипсис. Пер. П. М. Б. М., 1902, с. 183 и 186).

¹⁴ *In Hexaem.*, II,7. – *J.-P. Migne. PG*, t. 29, col. 45 [Вж. превод на Р. Тенев в сп. „Литературна мисъл”, 1993, № 6, с. 18. (Бел. на прев.)]

¹⁵ *De divin. nomin.*, IV,7. – *J.-P. Migne. PG*, t. 3, col. 701.

¹⁶ „Аналогия” (гр. ἀναλογία) – е един от основните термини на Псевдо-Дионисий Ареопагит: той обозначава парадоксалното подобие в неподобието, което свързва различните равнища в йерархията на битието, осигурява единството на тази йерархия и създава възможността да се възхожда от чувственото към свръхчувственото.

меон Нови Богослов описва своето преживяване на невеществената светлина (чиято безспорна отвъдност самият той подчертава) по следния начин:

Ето идва, щом поиска -
сякаш облак светлоносен -
и застава неподвижно.
Над главата ми сияе
с цялата си светлоструйност
и подбужда ум и сърце
да ликуват в изстъпление...¹⁷

Щом като незримата светлина все пак е зрима по някакъв начин, макар естествено не за сетивата и дори не за сетивното въображение, а само за ума и сърцето (както това добре са знаели исихастите – за ума „отведен” в сърцето) – тогава и зримата, осезаемата светлина може съвсем законно да се възприема като „не-само-осезаема”: другояче казано, като „икона” на незримата светлина. Византийският поет си позволява да говори за лампадата край вратите на църквата в Студийския манастир със следните думи:

Край вратите свети – лампада осияна
от лъч Господен, от светлина незрима
и образа небесен явява ни чертогът...¹⁸

Според класическата формула на Псевдо-Дионисий Ареопагит „видимите неща наистина са икони на невидимите”¹⁹; върху този фундамент Византия изгражда своята теория за „иконата” (εἰκών) като изображение, отделено от своя първообраз чрез една важна разлика²⁰, но позволяваща на „енергиите” на първообраза да присъстват реално в това изображение. Естествено, разбираан по този начин, терминът „икона” е теологически и онтологически термин, а далеч не е само „естетически”; но ако все пак ние още веднъж извършим постоянно извършваното над него насилие, като се абстрахираме от собствената му смислова перспектива и го сведем до неговия естетико-гносеологически остатък, по своето значение този остатък ще се окаже не особено различен от използвания по-горе най-нов термин „абсолютна метафора”. Във всеки случай обаче „абсолютната метафора” сама по себе си е универсално явление; но специално за характеристиката на византийското или по-общо на средновековното, т.е. определено от доктрината на Псевдо-Дионисий Ареопагит отношение към „абсолютните метафори”, е важно това, че от тях е изградена стъпаловидна йерархия, в която всеки свързващ член е метафора по отношение на по-горе стоящия член и денотат на метафората

¹⁷ Syméon le Nouveau Théologien. *Hymnes*, t. 2, Paris, 1971, p. 36.

¹⁸ R. Cantarella. *Poeti bizantini*. Milano, 1953, p. 151.

¹⁹ *Epistola X*. – J.-P. Migne. PG, t. 3, col. 1117.

²⁰ За тази разлика като важен момент от самото понятие „икона” (образ) пише в своята дефиниция за „иконата” Йоан Дамаскин (*De imag.*, I, 9. – J.-P. Migne. PG, t. 94, col. 1240). [Вж. превод на дефиницията в кн. на проф. д-р И. К. Цоневски. *Патрология*. С., 1986, с. 465. (Бел. на прев.)]

по отношение на стоящия по-долу член (златото е „икона“ на светлината, светлината е „икона“ на божествените енергии)²¹. Ние сякаш виждаме как огледалото препраща падналия върху него лъч към другото огледало. Точно така пише Псевдо-Дионисий Ареопагит: „Тези огледала, свято възприемайки повереното им озарение, незабавно и без никаква завист го предават на следващите съобразно с богоначалните закони.”²²

Тук не е мястото да говорим пространно за така наречената метафизика на светлината²³, толкова характерна за всички – както византийските, така и западни – последователи на Псевдо-Дионисий Ареопагит. Ще отбележим единствено, че сам по себе си образът на светлината в качеството си на духовен символ има поне две страни, които могат да бъдат сравнително по-ясно разграничени. От една страна, светлината е *ясност*, която разкрива света за зрението и познанието, прави битието прозрачно и показва границите на нещата. В този смисъл Евангелието от Йоана говори за присъствието на Христос като за светлина: „ходете, докле имате светлина, за да не ви обгърне мрак; а който ходи в мрака, не знае къде отива” (XII,35). От друга страна, светлината е *блясък*, който възхищава душата, изумява ума и ослепява очите. В този смисъл Книга Изход говори за Божията слава като за огнен блясък: видят на славата господня е „като огън, който изпояжда” (XXIV,17). Този блясък може да бъде предимно страховит като огън или мълния или като онази „голяма светлина”, от която според разказа в Деяния на апостолите ослепява Савел (XXII,11); и, напротив, той може да бъде утешителен и отраден, радващ и сгряващ сърцето, като вечерната заря, с която едно от най-древните гръкоезични църковни песнопения сравнява светлината на Божията слава – Φῶς ἰλαρόν ἀγίας δόξης²⁴. В крайна сметка за библейската психология страхът божи и радостта в Бога ни най-малко не са взаимно изключващи се противоположности, а по-скоро са взаимно обусловени корелати: „Служете Господу със страх и радвайте се (пред Него) в трепет” (псалом II,11).

Но независимо дали този блясък плаши или развеселява, той при всички случаи е различен от прозрачната яснота, тъй като по-скоро изпълва, отколкото осветява и по този начин открива кръгозора. Свойството непроницаемост обединява „ослепителния” блясък с „тайнствения” мрак.

²¹ В чисто естетически план тази строга вертикална организация прави средновековната символика архитектурна и сполучливо я разграничава от безотговорната игра на „съответствия”, която процъфтява още в барока и особено в символизма от края на XIX – началото на XX век.

²² J.-P. Migne. PG, t. 3, col. 165.

²³ За метафизиката на светлината като понятие и същност вж.: А. Ф. Лоцев. *Античный космос и современная наука*. М., 1927, с. 37 и бел. 24 на с. 269-272; W. Bierwaltes. *LUX INTELLIGIBILIS. Untersuchungen zur Lichtmetaphysik der Griechen*. München, 1957.

²⁴ В традиционния превод ἰλαρόν означава по-скоро „весел”, „ясен”, а по-късно – „приятеллив”, „милостив”. Всички тези значения може би най-адекватно се предават с руската дума „утешный”, в смисъла в който тя е употребена например в стиха на А. А. Ахматова: „...солнца зимнего утешный свет...” (“... на зимното слънце светлината отрадна...”)[Вж. А. Ахматова. *Стихотворения и поэмы*. Л. 1979, с. 151. (Бел. на прев.)]. Ще отбележим, че в един късноантичен магически текст думата ἰλαρόν служи за определение на блясъка на *златото* (“Paryus magica Lugdunensis”, X, 17).

Ето защо е важно да се види как е представен образът на светлината в материята на златото. Разбира се, златото не е светлина като прозрачност, а именно светлина като блясък и поради това светлина като слава. Неслучайно в двата посочени по-горе библейски текста, отнасящи се към двата емоционални модуса на блясъка, става дума за „славата Господня”. Специално в златото блясъкът се свързва с тежестта (не само с веществената тежест на златото, а сякаш с тежестта на самия блясък, което произтича от липсата на прозрачност); ето защо златото е идеална емблема за старозаветното понятие „слава”, понеже по етимологическия си смисъл съответната староеврейска дума *кафод* означава „тежест”, а по лексическа употреба – такава „слава”, която за очите е „блясък”. При изворите на средновековната естетика и по-точно в описанието на Небесния Йерусалим двата аспекта на светлината – прозрачната ясност и тежкия блясък – са съединени, и то по такъв начин, че в качеството на техни съответствия се проявяват субстанцииите на стъклото и златото: „...градът беше от чисто злато и подобен на чисто стъкло” (Апокалипсис, XXI,18).

Този символ на пронизаното от божествени енергии, „обоженото” и поради това светлоносно вещество запазва своята значимост за цялата християнска традиция, но по различен начин се материализира в църковното изкуство на Византия и Запада: ако Византия разработва мозайката със златни фонове, то Западът създава витража. В мозайката дори самото стъкло на смалтата има задачата да отразява и пречупва, но не и да пропуска светлината: неговият блясък, както и блясъкът на златото, е непрозрачен. Обратно, във витража тържествува именно прозрачността на стъклото²⁵. Така християнският Изток и християнският Запад по свой начин поставят акцентите върху двата различни полюса на двучленната емблема на Апокалипсиса. Ще се осмелим да кажем, че тайнствената непроницаемост на златния блясък някак съответства на учението на Псевдо-Дионисий Ареопагит за божествения мрак като синоним на божествената светлина: „Тази светлина е незрима поради прекомерния блясък и непостижима поради преизобилието на свръхсъщностното светолееие и в този мрак влиза всеки, който се е удостоил да познава и вижда Бога именно чрез не-виждането и не-знанието, и наистина се въздига над виждането и знанието, ...издигайки глас заедно с псалмопевица: „дивно е за мене (Твоео) знание, – то е високо, не мога да го постигна”?(*Псалом 138:б. – Бел. на прев.*)²⁶. Разбира се, на този език говорят и мистиците на Запада; но на Запад мистиката е била уравновесявана от схоластиката с нейния стремеж да превърне необозримата перспектива на битието в обозрима – и нима прозрачността на витража не отговаря на този стремеж?²⁷ Нека си припомним, че когато Тома Аквински коментира

²⁵ Любопитно е, че дори мистичният символ на „розата”, описвана в литературните текстове на средновековния Запад като „златна роза”, в действителност се е изобразявал посредством прозрачното стъкло на витража.

²⁶ *Epistola V. – J.-P. Migne. PG, t. 3, col. 1974.*

²⁷ Няма да се уподобяваме на белетристите от миналото и днес, които са описвали и описват струящата от витражите цветна светлина преди всичко като „мистичен полумрак” и поради това като един вид зрително дадено отрицание на рационализма. Ако съвременното око, свикнало с големите, пропускащи потоци бяла светлина пространства от безцветно

текстовете на Псевдо-Дионисий Ареопагит, в които се говори за невъзможността на интелектуалното съзерцаване на Бога, той съумява в границите на благоговейната интерпретация твърде решително да промени акцентите. Защото за Тома ударението пада не върху тайнствената непроницаемост на „невеществената светлина“, а напротив – върху нейната прозрачна яснота; оттам той чака висшата награда за благочестивия ум²⁸.

Бидейки образ на огнения блясък на Божията слава, златото има особено отношение към персонификациите на тази слава – към ангелите. Природата на ангела е изцяло духовна, „умна“ според традиционния език на аскетиката и по силата на своята „умност“ тя е огнена, „огнезрачна“. Защо това е така ни обяснява философът Прокъл Диадох (410-485) и не можем да не се вслушаме в неговото обяснение, макар че този съвременник на Втория и Третия вселенски събори е бил езичник и поради това едва ли е възможно да бъде причислен не само към византийската, но дори и към „протовизантийската“ култура: фундаменталните основи обаче на извънзповедната мистика на един свят, който е бил късноантичен и се е готвел да стане византийски, този неоплатоник е изразил по възможно най-класически начин. И ето, той казва кратко и ясно: „огньят е образ на ума“²⁹. Но потвърждение на това ще открием и в самата византийска литература. Една епиграма за икона със златен обков на архангел Михаил с магическа изразителност свързва природата на ангела, огнената светлина и блясъка на скъпоценния метал, фиксирайки едновременно разгледаната по-горе амбивалентност на бляскавата „слава“ като насърчаване и заплаха:

Твоя лик от злато, а от сребро лъчите твои
дълбая; за мене светлина бъди, а за враговете – огън³⁰.

Така стоят нещата със златото като образ на светлината. Но сега ние отново трябва да продължим нататък – този път не по смисловата вертикала, а по смисловата хоризонтала. Златото е свързано не просто със светлината, а именно със светлината на *слънцето*; нещо повече, ако се доверим на тайноводството на късноантичните окултисти, субстанцията на златото не е нищо друго освен застнали в земята слънчеви лъчи. Тук можем отново

стъкло възприема по този начин осветлението в готическата катедрала, то това характеризира само навичите на нашето зрение и няма никакво отношение към онзи смисъл, който е бил вложен в облика на витража от неговите създатели. Да се възприема витражът в контраст с нашите прозорци, това е все едно да се възприема Тома Аквински в контраст с позитивизма на XIX век, вместо да бъде съотнесен с предхождащия го августинизъм.

²⁸ „Някои стигат до заключението, че нито един сътворен интелект не може да съзерцава природата на Бога. Но това е невярно заключение; защото щом пределното блаженство на човека се заключава в неговата висша дейност, то ако не би бил способен да лицезре Бога, от това би следвало, че той или никога няма да постигне пределно блаженство, или това блаженство е скрито в нещо друго, а не в Бога; и едното, и другото е противоречащо на християнската вяра. Нещо повече, това е несъобразно и от философска гледна точка, щом на човека му е вродена потребността да познае причината, когато вижда следствието ...и ако интелектът на разумните творения не би могъл да лицезре първопричината на нещата, тази природна потребност би се оказала безсмислена“ (Summa theol., I, q. XII, a. 1).

²⁹ In *Cratylum*, CLXX, p. 9326 Pasquali.

³⁰ „*Anecdota Graeca*“, ed. J. Fr. Boissonade, v. II, Parisiis, 1830, p. 477.

да потърсим консултация от Прокъл: „И златото, и среброто, и всеки метал... се заражда в земята от небесните богове и от изхождащо свише излъчване; затова се казва, че *златото принадлежи на Слънцето*, среброто – на Луната, оловото на Сатурн и желязото – на Марс.”³¹ Прокъл изказва това твърдение не от свое име, въпреки че не назовава източниците си: достатъчно е обаче да надникнем в алхимичните трактати от епохата на късната античност, от Византия и Изтока, за да си изясним на каква традиция се опира той. Най-общо казано, съответствието между металите и астралния свят е постоянна тема на алхимичната спекулация; но докато в групирането по двойки на много метали и звезди се наблюдават колебания (например планетата Меркурий първоначално се е свързвала с желязото и едва по-късно е била осмислена като емблема на живака) – свързването на Слънцето и златото си остава неоспоримо от времето на Ветий Валент (II в. пр. н. е.) до края на Средновековието и дори след това³². Общ знаменател на символиката на златото и символиката на Слънцето е идеята за сакралния цар, даряващ на поданиците си „Златния век” или, което е същото, „царството на Слънцето”³³. Понеже Слънцето е цар: „наричат го цар на всичко видимо”, както пише същият Прокъл³⁴. В Стария Завет пророк Малахия казва за настъпването на месианското царство: „...ще изгрее Слънцето на правдата” (IV, 2); за християнството словосъчетанието „Слънце на правдата” е едно от имената на Христос като истински цар на месианското царство. Но и златото е атрибут и емблема на царското достойнство според поясненията на един византийски екзегет относно смисъла на даровете, донесени от влъхвите на Христос: „злато му поднесли като на цар, защото на царя ние като поданици поднасяме злато.”³⁵ Старозаветният образ на Соломон като цар по преимущество³⁶ целият е обкръжен от златен блясък (срв. например описанието на златните обковки в Соломоновия храм: Трета книга Царства, VI, 15; VII, 51 и Втора книга Паралипоменон, III, 4). В псалом LXXI, озаглавен „За Соломона”, се казва: „и ще му дават арабийско злато” (ст. 15). Със златна слава е белязан и обликът на свещената невеста на царя-месия: „застана царица Теб отдясно в офирско злато; ...нейната дреха е със злато везана” (псалом XLIV, 10, 14).

³¹ *In Timaeum*, 14B, p. 432-7 Diehl.

³² J. Linsdey. *The Origins of Alchemy in Greco-Roman Egypt*. London, 1970, p. 217.

³³ Царството на Слънцето, държавата на Слънцето, градът на Слънцето – са необходим компонент в лексикона на политехническата утопия от Аристоник до Кампанела, но в същото време и общо място в късноантичното и византийското придворно красноречие (срв. А. П. Каждан. *Византийская культура*. М., „Наука”, 1968, с. 85). Ако Людовик XIV се е наричал „крал-слънце”, то и в това отношение, както и в много други, френският абсолютизъм е бил наследник на испанския, а испанският – на византийския (донякъде благодарение на посредничеството на така наречената Свещена Римска империя).

³⁴ *In Timaeum*, 4, p. 279F, III, 13128 Diehl.

³⁵ **Феофилакт Болгарский**. *Благовестник*. Спб. [б.г.], с. 21 (толкование на Евангелие от Матфея, гл. II).

³⁶ Срв. С. С. Аверинцев. *К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской*. – „Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси”. М., 1972, с. 36 и особено с. 42.

Както е известно, това място от Стария Завет единодушно се е възприемало в християнската традиция като пророчество за Дева Мария. Стигнахме до това, че чистото злато може да символизира чистотата на девството. Защото за византиеца девството не е само духовна светлина, а именно духовен блясък и по-точно казано „сврѣхблясък” – τὸ ὑπέροαινον τῆς ἀγνείας³⁷. Оттук става ясно, че Богородица може да бъде наричана както „златосийни покои на Словото” (παστὰς χρυσαυγῆς τοῦ Λόγου)³⁸, така и „всезлатен съсъд”³⁹, „ковчег, позлатен от духа”⁴⁰ – могат да се посочат още безброй примери. Тук смисловите сцепления се концентрират изключително плътно в една точка. Та нали девството не е нищо друго освен „целомъдрие”, телесна и духовна непохътнатост и ненакърненост; нека се изразим на езика на епохата, която е вярвала в нетленността на мощите: това е състояние на плътта, избегнала приживе разтление и затова достойна да избегне посмъртното изтление. Когато Акатистът на Богородица я именува „цвете на нетлението” (ἄνθος τῆς ἀφθαρσίας)⁴¹, думата ἀφθαρσίας слива в неразлично единство понятията за нравствено опазване от разврата и физическото опазване от разпадането. Веществото става плътно и устойчиво поради закалката на целомъдрието и съответно безразсъдно се разпилява поради своеволието на греха. За византиеца, оплакал в проникновените жалби на погребалните канони неизбежността на смъртния тлен като срам за човека, и при това именно като материализация на Адамовия грях, подобен път на асоциациите съвсем не е бил странен, а твърде осмислен.

Нека си припомним какво почетно място във византийската иконография е предоставено на пауна като символ, и то само защото късноантичното суеверие приписвало на месото на тази птица способността да се съпротивява на гниенето; паунът е бил емблема на изконно православната надежда за „обожение” на плътта, за реално „прославяне” на мощите. Плътноста и споеността на веществото в златото, което действително не допуска в себе си тлен, също е била такава емблема. Символизиращата мисъл правела усилия да си представи нагледно състоянието на Божията твар преди грехопадението на Адам в онова „начало”, когато всичко – според Книга Битие – е било „твърде добро”, и най-вече състоянието ѝ след крайното космическо осветяване и изцелителното „възстановяване” („апокатастасиса”, за който толкова обстойно размишлявал Максим Исповедник), когато всичко ще бъде изправено, изкупено, изцелено от недъга на тленността.

И така, веществото е недъгаво, но това не е неговото подобаващо състояние; то може да бъде излекувано и превърнато в нетленен златен блясък. Образите на тази метаморфоза привличали в онези времена не само бого-

³⁷ „*Антология Graeca Carminum Christianorum*”. Adnotav. W. Christ et M. Paraniikas. Lipsae, 1871, p. 56.

³⁸ P. Pitra. *Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata*, t. I. Parisiis, 1876, p. 266.

³⁹ Ibid., p. 265. Думата πάνχρυσος изразява идеята за единната, еднородната, истинска, тотална скъпоценност на предмета и поради това е особено подходяща да символизира идеята за целомъдрието.

⁴⁰ Тук отново се връщаме към художеството на старозаветния Веселиил: С. А. Trypanis. *Fourteen Early Byzantine Cantica*. Wien, 1968 (“Wiener byzantinische Studien”, V), p. 39.

⁴¹ Ibid., p. 35.

словите или църковните поети, но и специалистите от съвсем различна категория, които поради естеството на своите занимания имали съвсем пряко отношение към материалното злато – алхимиците. Именно през епохата на прелома между късната античност и византийското средновековие алхимията преживява бурен разцвет; знаменитите систематизатори на алхимичните доктрини Зосима Панополитански (IV век) и Олимпиадор (V век) са били съвременници на най-видните гръцки отци на църквата. Съвременници и в известен смисъл събратя, макар и съмнителни, почти низвергнати събратя – „блудни синове“ от същото семейство. Отношението на византийската църква към алхимията е било такова, каквото изобщо може да бъде отношението на всяка църква към всяка окултна дисциплина, т.е. отрицателно (още от епохата на апокрифната Книга на Енох е било прието да се свързва началото на магическите операции с метали с внушенията на развратените от своята похот паднали ангели от VI глава на Книга Битие). Но и отношението на алхимията към съвременното ѝ богословие, от своя страна, е било такова, каквото всъщност може да бъде отношението на всяка окултна дисциплина към всяка религиозна или научна ортодоксия, т.е. предпазливост в подражанието на повече или по-малко причудливо имитирания образец. Приликата между езика на алхимиците и езика на теолозите стигала твърде далеч; това ни най-малко не допринасяло за подобряването на отношенията между едните и другите, но на нас тя може да ни даде, така да се каже, своеобразен общ знаменател на системите на ранновизантийската символика. Да започнем с това, че алхимиците наричали своята дисциплина „божествена наука“ (θεῖα ἐπιστήμη), т.е. с име, което с основание принадлежи само на теологията. Това било „божествено и свещено изкуство“, „мистично изкуство на философите“⁴². У Зосима Панополитански алхимичният акт е определен като „пресъществуване“ на веществото (μεταβολή) и по този начин е приравнен с тайнството на Евхаристията, с „претворяването“ на хляба и виното в тялото и кръвта Христови⁴³. Целта на алхимията е нещо като второ сътворение на космоса от хаоса и същевременно второ изкупление на космоса чрез освобождаване на „божествения дух“ (θετον πνεῦμα) от недрата на материята⁴⁴. Да речем, ако оловото е тъмно и лишено от златен блясък, това е свързано с недъгавостта на веществото, с развалата му, със загубата на блестящата му „душа“; всяко неблагоприятно вещество е, така да се каже, паднало злато. Алхимикът обаче, влизайки в ролята на Изкупителя и Спасителя, има властта да дари на това паднало злато нова „душа“ чрез силата на тинктурата; а тинктурата гръцките адепти на алхимията обозначавали с термина πνεῦμα βαλτικόν, което по принцип може да се преведе като „кръщаващ дух“. Така алхимичният акт се оказва не само аналог на тайнството на евхаристията, а и на тайнството на кръщенiето. Нездравата чернота на оловото трябва да бъде претворена в сияйната слава на златото: този образ ни припомня думите на византийската стихира за празника Преображение:

⁴² „*Reallexikon für Antike und Christentum*“. Bd. I. Stuttgart, 1950, col. 239-260.

⁴³ **Е. О. von Lippmann**. *Entstehung und Ausbreitung der Alchimie. Eine Beitrag zur Kulturgeschichte*. Berlin, 1919, S. 79.

⁴⁴ *Ibid.*, S. 78.

Помръкналата Адамова природа
преобразявайки, ти накара да блести отново,
претворил я в славата и светлостта
на божеството твое.

Тъй като алхимикът възнамерява да върне естеството на нещата към неговото „правилно“ състояние, той нарича своята работа „велико изцеление“. Златото наричали „червена кръв“, и то защото червената кръв е атрибут на здравето; както лечението произвежда от болната и бледа кръв здрава и червена кръв, така „великото изцеляване“ на алхимика произвежда от развалено вещество благороден метал⁴⁵. Златото – емблемата на нравствената цялостност, т.е. на целомъдрието, е емблема и на телесната цялостност, т.е. на здравето, и поради това алхимикът е двойник на лекаря; но златото е емблема и на нетлението и затова алхимикът е двойник на майстора на нетленността, т.е. на специалиста по изготвянето на мумии. Неслучайно алхимията се ражда в Египет, класическата страна на мумифицирането. В зората на алхимията в повечето случаи двете специалности се съвместявали в едно лице.

Ще отбележим още един смислов нюанс. Пътят на веществото към алхимичното просветление е трънлив път: той минава през огнените мъки и през унижаването на безформеността. За да се облече в пълен блясък, то трябва да свлече от себе си всеки облик; за да стане „златоцвет“ (χρυσάνθιον), то трябва да стане отначало мъртъв и лишен от качества „черноцвет“ (μελάνθιον), както пише византийският алхимик от VI-VII век, известен с псевдонима Християнин⁴⁶. Този псевдоним е твърде подходящ за него: символиката на пределното унижение по пътя към пределната слава, символиката на последното изтление в името на последното нетление – това е чисто християнска символика⁴⁷. Чернотата на монашеските одежди, която ще се преобрази в бялото и златното сияние на апокалиптичния бъдещ век⁴⁸, може да се сравни с чернотата на „черноцвета“. Но не само златото на алхимиците, а изобщо всяко злато, обработвано от изкуството на човека, по пътя към блясъка преминава през огъня. Горнилото, в което се подлага на „изтезания“ благородният метал, още в Стария Завет става символ на „горнилото за изпитания“, в което се изпитва човешката душа. „Пота е за сребро, горнило – за злато, а сърцата Господ изпитва“ (Книга Притчи Соломонови, XVII, 3); „Тогава ще настъпи изпитание за Моите избрани, както

⁴⁵ Целият пасаж е близък до оригинала преразказ на разсъжденията на Олимпиадор (col. II, 73, 72; 92, 96; 73, 96).

⁴⁶ Вж. Е. О. von Lippmann. *Entstehung und Ausbreitung der Alchimie*, S. 193.

⁴⁷ Примери за иносказателна употреба на алхимическите символи от епохата на ранната византийска аскетика вж.: М. Pulver. *Vom Spielraum gnostischer Mysterienpraxis*. – *Eranos-Jahrbuch 1944*. Zürich, 1945, S. 277-325.

⁴⁸ „Потокът на скъпоценната субстанция тече през Апокалипсиса. Навсякъде сияе злато: златни пояси, диадеми, чаши и гусли. Златно и бяло: Старците седят в бели одежди със златни пояси. Ангелите са облечени в бели ленени ризи и носят в ръце златни предмети... Навсякъде в Апокалипсиса ни посреща бяла чистота и проблясващо злато.“ (R. Guardini. *Das Bild vom Jesus dem Christus in Neuen Testament*. – В книгата: R. Guardini. *Ein Gedenkbuch mit einer Auswahl aus seinem Werk*. Leipzig, 1969, S. 294-295).

злато се изпитва чрез огън” (Трета книга на Ездра, XVI, 74). И за Новия Завет златото не е просто нещо блестящо и скъпоценно, а е свързано с идеята за страдалческото пречистване и страшното изпитание. На ангела на Лаодикийската църква, чийто вял дух не е „ни хладен, ни горещ”, се казва: „Съветвам те да купиш от Мене злато, през огън пречистено, за да се обогатиш” (Апокалипсис, III, 18). Друг новозаветен текст увещава християните да бъдат твърди по време на гоненията: „та изпитаната ваша вяра да излезе по-драгоценна от нетрайното, макар и чрез огън изпитвано злато” (Първо съборно послание на апостол Петър, I, 7). Ето защо скъпоценният метал става специална емблема на мъченичеството. Още в древното описание на мъченическата кончина на Поликарп се казва: „и не като плът горяща беше той в средоточието на огъня, а като злато или сребро в пещ нажежено”⁴⁹.

Нека още веднъж хвърлим поглед към изминатия път. За византиеца златото е било образ на светлината като истина и слава и поради това – образ на божествените енергии, действащи във веществото. Но сияещата в златото светлина е именно слънчева светлина и затова царствена светлина – отблясък от онзи „Златен век”, през който царските пълномощия принадлежат на царя-Слънце, на онова положение на нещата, което е било *желано* за византийската вяра и което се е представяло за *действително* от византийската държавност. Приказният „Златен век” за византиеца се асоциира с библейския рай, който не познава падението на греха и развалата на тлена; затова златото е постоянна метафора на девството и нетленността. Символичните нишки пред очите ни се сплитат, сливат се в едно. Славата на девството и златната слава на царството са едно и също нещо в Невестата от XLIV псалом. Нетленността, здравето и жизнената сила на кръвта са едно и също нещо в златото от алхимическите доктрини. Но най-важното е, че за да грейне с чист блясък, златото трябва да изтлее в огъня на изтезанията и изпитанията и да се пречисти в него, както се пречиства „горящото” човешко сърце. Блясъкът на златото се родее с блясъка на мъчениците – най-бляскавите, най-изящните, най-празничните персонажи на византийската и староруската иконография.

Превод от руски: Евгения Трендафилова

Статията е публикувана в сборника: *Византия. Южните славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура*. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973.

⁴⁹ „Ausgewählte Märtyrerakten...”, hrsg. von O. van Gebhard. Berlin, 1902, S. 8.