
СЕМИОТИКА И ИКОНОГРАФИЯ. БОГОРОДИЧЕН АКАТИСТ: СЛОВО И ОБРАЗ

МИРОСЛАВ ДАЧЕВ

НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“

SEMIOTICS AND ICONOGRAPHY.
THE AKATHISTOS HYMN: WORD AND IMAGE

Резюме. Акатистното слово предполага различни типове речеве актове, съответно – различни емоционални състояния, защото владее всички видове изказ. То може да разказва за случили се вече неща (т.е. то може да бъде асертивно), но и да умолява или повелява (т.е. да бъде директивно), може да обещава и врича (т.е. да бъде комисивно), може да изразява благодарност и да бъде апологетично (т.е. да бъде експресивно – истинската същност на Акатистното слово). В крайна сметка Акатистното слово може да бъде осмислено като символен жест на признаване на Θεοτόκος – в този случай то представлява мощен декларатив. От друга страна, всеки речев акт в Акатистното слово винаги е предпоставен от определени психологически състояния, които не са затворени вътре в себе си, а имат насоченост навън, като например вяра, надежда, любов, но и желание (да ги изкажеш в благодарствен химн, да бъдат чути); удивление, възторг, очакване (молитвата да бъде чута, чудото да се случи, да се спусне покровът на закрилата) и т.н. – все състояния, определяни като *интенционални*, тъй като имат някакво репрезентативно съдържание в определен психологически модус. Докато от гледна точка на химнографията Акатистът е полистрофична организация, която се състои от редуващи се кондаци и икоси, от гледна точка на теорията на речевите актове той се състои от редуващи се речеве актове, различни по илюкутивна сила, посоки на съответствие и условия за осъществяване, като в основата им стоят различни интенционални състояния – всичко това предопределя различни по тип визуални разкази. Бидейки *похвала*, Богородичният Акатист като цяло оставя усещането за могъщ експресивен речев акт, който на структурно ниво се оразличава като доминация на *асертивното* (кондаците) или на отказ от него и неговата потиснатост (икосите). Разбирането на Богородичния Акатист

като палимпсестно наслявяване, в което фигурите на химничното и на визуалните разказите се преплитат и до техните значения достигахме чрез улавяне на „разговора“, който водят, води до определен тип прочит на цикъла – както като цяло, така и на съставлящите го сцени. То неминуемо вече е *семиотично четене*. Диалогът между слово и образ и богатството на техните взаимопрониквания по принцип може да бъде проследен в пълнота чрез идеята за знака. Тук обаче в истинския смисъл на думата ставаме свидетели на *полилог*. Първите текстове, на които Акатистното слово е „задължено“, са евангелските текстове и прилепнали към тях омилетични слова; веднъж родено, успоредно с него отекват други химнични и поетични творби. Акатистните изображения *четат* и *превеждат* както Акатистното слово, така и всички действителни и възможни светове, с които то може да бъде свързано. Акатистната текстовост е сложна плетеница от словесни форми, фигури, стилови извивки, които са повторяеми, но и когато са различни – невъзможни без съотнасянето им едни към други. Изображението *помни* това. С всички тези уговорки пристъпвам към самия Акатист и неговото живеене сред текстове и образи, за да опитам да открия как в подобно палимпсестно наслявяване е възможна иконографията на цикъла.

Ключови думи: Богородичен Акатист, слово и образ, семиотично четене, палимпсест, иконография и иконология, речеви актове, интенционални състояния, Света Гора – Атон

Abstract. Akathist speech presupposes different types of speech acts, respectively – different emotional states, because it possesses all types of speech. It can narrate about things that have already happened (i.e. it can be assertive), but it can also beg or command (i.e. it can be directive), it can promise and pledge (i.e. it can be commissive), can express gratitude and be apologetic (i.e. expressive – the true essence of the Akathist as a hymn). Ultimately, the Akathist can be understood as a symbolic gesture of recognition of Theotokos – in this case it is a powerful declarative. On the other hand, every speech act in the Akathist is always presupposed by certain psychological states, which are not closed within themselves, but have an outward orientation, such as faith, hope, love, but also a desire (to express them in a hymn of thanksgiving, to be heard); astonishment, delight, anticipation (prayer to be heard, miracle to happen, protection to come down), etc.–all conditions defined as *intentional*, as they have some representative content in a certain intentional mode. Therefore, while from the point of view of hymnography the Akathist is a polystrophic organization consisting of alternating kontakia and ikoi, from the point of view of the theory of speech acts, it consists of alternating speech acts, different in illocutionary force, direction of fit and sincerity condition, based on different intentional states – all this predetermines different types of visual narratives. While being a *praise*, the Akathist to the Theotokos generally leaves the feeling of being powerful expressive speech act, which at the structural level is characterized as the dominance of the *assertive* (kontakia) or the rejection of it and its oppression (ikoi). The perception of the Akathist as a palimpsest layering, in which the figures of the hymn and visual narratives intertwine and we reach their meanings by capturing the “conversation” they have leads to a certain type of reading of the cycle – both in general and in its constituent scenes. It is inevitably already a *semiotic reading*. The dialogue between word and image and the richness of their interpenetrations can in principle be traced in full through the idea of the sign. Here, however, in the true sense of the word, we are witnessing a *polylogue*. The first texts to which the Akathist word is “indebted” are the Gospel texts and the homiletic words attached to them; once born, other hymns and poetic works echo in parallel with it. Akathist images *read* and *translate* both the Akathist word and all the real and possible worlds to which it may be connected. Akathist text is a complex tangle of verbal forms, figures, stylistic curves, which are repetitive, but also when they are different – impossible without correlating them with each other. The image *remembers* this. With all these reservations, I approach the Akathist itself

and its living among texts and images, to try to highlight how the iconography of the cycle is possible in such a palimpsest layering.

Keywords: Akathistos Hymn, word and image, semiotic reading, palimpsest, iconography and iconology, speech acts, intentional states, Mount Athos

ПЪРВА ЧАСТ: БОГОРОДИЧНИЯТ АКАТИСТ – СЪЩНОСТ, ПОЯВА, РАЗВИТИЕ И ФОРМИ. ПРИНЦИПЪТ НА ПАЛИМПСЕСТА

Разказът, който подхващам, би могъл да бъде, разбира се, и за една Богородична чудотворна икона. Наричат я „*Пътеводителката*“ – название, което се утвърдило, както разказва преданието, след като Пресвета Богородица се явила на двама слепци, завела ги в своята Влахернска църква при чудотворната икона и те, като се помолили пред нея, прогледнали. Рисувана според преданието от евангелист Лука и грижливо, с неподозирана обич и неподправен възторг съхранявана векове наред във византийската столица, тази икона е в сърцевината на всички разкази за Константинопол: и за опазването на града, и за поругаването му; изпълнявала функцията на палاديум срещу враговете и на покров за защитниците на града. В хронологоса на преданието тя е родена *редом със словото* на най-ранните евангелски разкази и преди обширния корпус агиографска литература и химнографски творби – *една и съща ръка* пише за Благовестието към Богородица и рисува Нейния образ с Младенеца: два ипостаса на въплъщението. Всичко друго е палимпсестно наслявяване, в което личат следите на благодарствени слова, възхвали и горещи молитви, смесица от възторг, болка и упование: фигури на химничното и на разказите. Във времето тази Богородична икона е станала *много повече от изображение* – обрасла (както впрочем и евангелското слово) в наративи и в химнографски творби, тя е символният модус на култа към Богородица, неразчленима смесица от слово, песен, образ и смисъл. Времето отсява като най-силна и сякаш най-чиста част от този символен модус химна на Богородичния Акатист, а той, макар и силно обвързан с иконата, създава илюзията за самостоятелно живеене. За него, за скритите връзки с иконата, за наслявяването на неизброими пластове слова и изображениа е настоящият разказ. Тъй като вярвам, че Богородичният Акатист е вълнуващ палимпсест, в който се преплитат фигури и смисли, съзнателно няма да очертавам предварително нито времевите рамки, в които се разполага изследването, нито текстовете, които привличам заедно с него. А трите въпроса, които ще поставя в началото и които – едновременно с ясните си отговори¹ – все още пораждат неясноти, целят не да

¹ Сред обширната литература за Богородичния Акатист виж например посочените в библиографията текстове на Mislivec, J.; Кондаков, Н. П.; Грозданов, Цв.; Щепкина, М.; Джурова, А.; Пенкова, Б.; Лозанова, Р.; Кюмджиев, А. и Серева, Е.

подредят тези пластове, а да покажат очарованието от наслагванията: какво представлява Богородичният Акатист?; какъв е процесът на възникването му като текст и като иконография?; какво „наследство“ оставя след себе си през годините Акатистният диалог между слово и образ? На прага сме на лабиринта на културната семиотика.

Акатистът представлява хвалебно-благодарствен химн, при който – както подсказва самото название (Ακάθιστος Ὕμνος, неседален), молитвената поза на тялото е изправена и по време на неговото изпълнение не се седи. Най-стар от известните ни акатисти е Богородичният Акатист, което настоява върху значимостта на Богородичния образ (едновременно майка на въплътения се Бог-Слово и закрилница на Константинопол) и превръща този Акатист в модел за всички следващи форми в жанровата структура. Второто има и реверсивна сила – доколкото реториката на Богородичния Акатист се сменя в последвалите го различни акатистни форми, той може да бъде четен както самостоятелно, така и през очертавания от тях интертекст. Отвъд жестовостта на почитанието по време на богослужение акатистът – като химнографска творба – има ясно определена структура. Ако се доверим на представянето на тази структура на големия изследовател на химнографията Стефан Кожухаров (Кожухаров 1985: 57), акатистът представлява полистрофична жанрова форма на византийската химнография – състои се от 25 строфи, от които въвеждаща строфа – кондак (кукулий), 12 малки строфи – кондаци и 12 големи строфи – икоси, като строфите се редуват кръстосано. Разбирането на акатиста неминуемо изисква вглеждане в двете му конструктивни форми – кондака и икоса. И докато икосът е особен вид строфа със сложна метрична структура, влизаща в състава на полистрофичните жанрови форми, кондакът може (по аналогия с икоса) да бъде също вид строфа в състава на полистрофичната жанрова форма, но може да бъде и (за разлика от икоса) название на самата, най-често ранна, полистрофична жанрова форма, която може да има до 24 и дори до 36 строфи. Тук ще разглеждаме кондака в първото му значение, но второто донякъде ще хвърли светлина върху корените на акатиста и предполагаемото му авторство (през VIII век с появата и развитието на жанровата форма канон във византийската химнография кондакът – във второто му значение – бива изместен постепенно от богослужението и се запазва като двустрофична жанрова форма – един кондак и един икос, като му се отделя място след шестата песен на канона). Отличителна черта на икосите е еднаквата метрика и еднаквият рефрен, по обем те са много по-големи от кондаците. Важна съставна част на икосите са *хайретизмите* (обръщения към възпявания обект, започващи с приветствието „Радвай се“ [χαίρε]). Дванайсет от тях (шест огледални двойки) развиват определени похвати, които от гледна точка на реториката представляват анафорична употреба, акумулация, амплификация, конглобация; образни и синтактически паралелизми, а от гледна точка на омилетиката – фигури на въображението, фигури на чувствата и апели, които

оставят усещането, че един от хайретизмите в Икос 8 (*Радвай се Ти, Която събра в едно противоположното*) дава тълкуване на подредбата им. Тринайстият хайретизъм е общ за всички икоси – „Радвай се, Невесто Невестна“). Уводната строфа в Акатиста (кукулият) и всички икоси завършват с думите: „Радвай се...“, а дванайсетте кондака – с припева „Алилуия“. Важен момент за Богородичния Акатист е, че е изграден в азбучен акростих, който започва от първия икос. Друг важен момент е, че първите дванайсет строфи оформят т.нар. историческа част, а останалите дванайсет – т.нар. догматическа част. Историческата част е разпознаваема с линейно-постъпателен наратив и времев и пространствен континуум, който съответства на евангелските разкази (в т.ч. и на апокрифните), докато догматическата разрушава представата за континуитет при съотнасянето към канонични и/или апокрифни текстове. Всъщност подобно разделяне на двете части на Акатиста е по-скоро от гледна точка на изграждането на сюжета и „подредеността“ на референтните светове, тъй като в т.нар. историческа част са залегнали важни догматически тези, особено що се отнася до *въплъщението* на Бог-Слово. За химнографското проучване подобен тип представяне е сравнително добра основа за начало на критически разказ.

Мисля обаче, че си струва едно допълнително вглеждане в *изказа* на Акатиста, особено след като в самото начало определих Акатиста като [вълнуващо] палимпсестно наслояване, в което личат следите на благодарствени слова, възхвали и горещи молитви, смесица от възторг, болка и упование. Това допълнително вглеждане обвързва *изказа* на Акатиста (и химнографията като цяло) с речевите актове и интенционалните състояния². Защо е необходимо подобно вглеждане в Акатиста през теорията за речевите актове и интенцио-

² Четенето на Богородичния Акатист през призмата на теорията за речевите актове и интенционалните състояния намирам за важно поради особения изказ на Акатиста (разбира се, това става най-пълноценно, ако подобна гледна точка диалогизира с тези на реториката и на омилетиката). Същевременно – заради диалога между слово и образ при изобразяването на акатистните сцени – намирам за плодотворно успоредяването на теорията на речевите актове и интенционалните състояния с разбирането за артикулация на визуалните кодове, предложено от Умберто Еко в „Отсъстващата структура“. За речевите актове вж. Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962; Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969; Searle, John R. *Expression and Meaning: Essays in the Theory of Speech Acts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979; Searle, John R. *Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World*. London, Phoenix, 1999. За интенционалните състояния вж. Searle, John R. *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Използваната тук терминология се опира върху класификацията на Сърл на илокутивните актове (асертиви, директиви, комисиви, експресиви и декларативи), която доразвива въведеното от Остин разграничение между локутивни, илокутивни и перлокутивни актове и е съотносима с неговото определяне на илокутивните актове като вердиктиви, екзерцитиви, комисиви, бехабитиви и експозитиви.

налните състояния? Най-малко, защото ако Акатистът е хвалебно-благодарствено слово, това слово се изразява чрез определен тип *изказ* (речев акт) в структурата на химничната творба (Searle 1999: 135–161). Акатистното слово предполага различни типове речеви актове, съответно – различни емоционални състояния, защото владее всички видове изказ. То може да разказва за случили се вече неща (т.е. то може да бъде асертивно), но и да умолява или повелява (т.е. да бъде директивно), може да обещава и врича (т.е. да бъде комисивно), може да изразява благодарност и да бъде апологетично (т.е. да бъде експресивно – истинската същност на Акатистното слово). В крайна сметка Акатистното слово може да бъде осмислено като символен жест на признаване на Θεοτόκος – в този случай то представлява мощен декларатив. От друга страна, всеки речев акт в Акатистното слово винаги е предпоставен от определени психологически *състояния*, които не са затворени вътре в себе си, а имат насоченост навън, като например вяра, надежда, любов, но и желание (да ги изкажеш в благодарствен химн, да бъдат чути); удивление, възторг, очакване (молитвата да бъде чута, чудото да се случи, да се спусне покровът на закрилата) и т.н. – все състояния, определяни като *интенционални*, тъй като имат някакво репрезентативно съдържание в определен психологически модус (Searle 1999: 85–109). Тъй като те се разкриват не просто *в* изказа (locutio), а *чрез* изказа (*покрай* изказа), говорим за *илокутивна* сила и за *илокутивни* речеви актове. Всеки речев акт притежава вторична форма на интенционалност и е немислим отвъд интенционалното състояние – последното винаги предопределя типа речев акт, в който пък на свой ред се разкрива.

В състава на Акатиста кондакът (без първия и последния) е изцяло наратив. Като речев акт, който разказва случили се вече неща, които могат да бъдат потвърдени, кондакът изгражда сюжета на принципа на *асертивните речеви актове*; посоката му на съответствие е от думите (речта) към света и може винаги да бъде проверена чрез референции навън (най-често в канонични и/или апокрифни текстове). Така например действията на мъдреците (Кондак 5, Кондак 6), на Симеон Богоприемец (Кондак 7), на Йосиф (Кондак 4) или на самата Богородица (Кондак 2) сочат явно към евангелските текстове на Матей и/или Лука, или към Протоевангелие от Яков; в този смисъл условието за осъществяване, в което изреченото в кондаците се приема за истинно или неистинно, е вярата. Първият кондак, т.нар. кукулий, и последният тринайсети кондак имат различна функция – да покажат „приношението“ (благодарствените песни) и едновременно с това да измолят бъдеща закрила („избави от всяка напаст“; „от всякакви опасности ни освободи“). Ето защо тук имаме смесица от речеви актове: асертивът е последван от *директив*, подсказан и в двете строфи от обръщението към Богородица, а в кукулия имаме и обвързване на пишещия с последващо от избавлението действие (*комисив*): „та велегласно да Ти пеем“. Тази смесица от речеви актове се дължи на факта, че тези два кондака рамкират творбата (похвално-благодарствения разказ, в основата

на който са интенционалните състояния възторг и надежда) – първата и последната строфа са подходящи да бъде изразено прякото емоционално отношение и очакване към Богородица. За разлика от кондака, икосът съдържа минимален наративен елемент и е преимуществено панегиричен, което се дължи най-вече на хайретизмите. Само наративната (асертивната) част в него може да бъде проверена като условие за осъществяване, доколкото отново е разказ за случили се вече неща. Останалата и по-голямата част от икоса е призивна реч с алегорична и символна образност, при която условието за осъществяване е смесица от интенционалните състояния вяра, желание и намерение. Така например изразът „Радвай се, защитнице от невидимите врагове“ (Икос 4) носи в себе си както историческия спомен и смисъл на различните покровителства, засвидетелствани от Пресвета Богородица (защитницата) към хората, така и *вярата*, че защитата никога няма да секне, *желанието* тези слова да бъдат чувани в молитвеното слово (защитата да бъде измолена), *намерението* те да бъдат заслужени чрез подвизите на молящия се. Посоката на съответствие вече е не само от словото (речта) към света (Богородица е *била* и е защитница), но и от света към словото (*да бъде* защитница и занапред). В хайретизмите се подхваща сюжетна нишка, но за да може едновременно с това словото да потисне сюжета, за да доминира възхвалата. Поради това хайретизмите изричат-подхващат десетки загатнати, но недоразвити сюжетни посоки, които кумулират в изброяването им („Радвай се Ти, Която [...] ; Ти, Която [...]“), за да могат да достигнат привидно безсюжетната кулминация в израза „Радвай се, Невесто Невестна“ (в „*невестното*“ всъщност е голямата теологична същност на Акатиста). От гледна точка на речевите актове следователно имаме два вида кондаци: едните носят изцяло белезите на асертивни речеви актове, зад техния изказ стои демиург и те са разказ *за* Богородица, Христос и инкарнацията (всички без първия и последния кондак); другите напластяват към началния асертивен изказ неизбежна директивност, единствено техният изказ е вокативен и те са обръщение *към* Богородица (първият и последният кондак). Икосите в същото време са сложен, но еднотипен конструкт, който комбинира различни по вид илокутивни речеви актове. Първото им изречение съдържа по-голяма или по-малка степен на *асертивност*, последвалата го част от икоса комбинира *директивност*, *експресивност* и *декларативност*, което се дължи на особеностите на панегиричния стил. Особено важно е, че през цялото време хайретизмите носят спомена за асертивността, върху чиято разпръсната, но потисната множественост се осъществяват. Затова на равната илокутивна сила в кондаците икосите противопоставят променлива илокутивна сила, дължаща се на факта, че в икоса има кумулация от асертивен вид речев акт към останалите видове, както и промяна на самото разбиране за асертивност. И не на последно място, кондаците и първите изречения на икосите в историческата част на Акатиста – като асертивни речеви актове – представляват логически свързана, линейна сюжетна линия от Благовещение

до Бягство в Египет (с разместване на Икос 6 и Кондак 7), докато кондаците и първите изречения на икосите в догматичната част на Акатиста – отново като асертивни речеви актове – нарушават логически свързаната сюжетна линия: за да изразят тайнството на възплъщението, те се нуждаят от фигуративен език, който цели не хронологос и подреденост, а извайването на символен модус. Той позволява да мислим извън времето (или да се препоредят във времето) удивлението на ангелското естество от възплъщението, например (Кондак 9), и акта на самото възплъщение (Кондак 10) или безсилието на ораторите да обхванат теологичната същност на Бога-Слово (Кондак 11). По този начин кондаците и първите изречения на икосите в догматичната част на Акатиста предполагат същото синкопиране на смисъла чрез изказа, както и хайретизмите, и вътре в самото асертивно поле внасят известна „неподреденост“; създават усещането, че историческата част е по-скоро поле на изява на речеви актове (могъщ перформатив), докато догматическата – поле на изява на интенционални състояния (силен психологически модус). Докато всъщност – като интенционални състояния – те са преплетени и неразчленими.

Кондаците могат да бъдат изобразени *изцяло*, тъй като имат сюжетна основа, предполагаща визуален разказ. Те предполагат *изображение-разказ* – срещу текста на кондака стои цялостно *иконично изказване*. От икосите може да бъде изобразена само началната им *част*, която представлява наратив. Тя обикновено завършва преди първия възглас „Радвай се“ и оттам насетне не предполага визуален разказ, доколкото хайретизмите не могат да бъдат изобразени като разказ, бидейки смесица от призови, молби, изразяване на благодарност и похвали (*директивни* и *експресивни* речеви актове), или пък защото множествената разпокъсана асертивност предполага десетки възможни потиснати сюжети (съответно – десетки възможни редуцирани изобразявания, сред които е трудно са се постави основен акцент). Изображението, което те предполагат, има *смесена основа*, в която изображението-разказ е надхвърлено чрез символни и/или алегорични напластявания. Тук водеща роля се пада на знаковото, жестовото; онова, което може да очертае алегоричен пласт или *символен модус*. Мъдреците, които следват богопратената звезда, можеш да-нарисуваш-като-разказ. Не можеш да нарисуваш вярата като разказ, можеш да я възплътиш-в-символ. Кондакът и икосът при изобразяване се различават по типа иконично изказване, което представят, и неговата реферираща способност (завършен сюжетен пласт в първия случай, потиснатата незавършена сюжетност във втория). Независимо от това те имат и обща черта: и кондакът, и икосът предполагат иконографски, а не иконичен код (тъй като ползват означените на последния за свои означаващи), но този иконографски код се основава не само върху *превод*, а и върху *допълване*: това обуславя и палимпсестната му природа.

И кондаците, и икосите могат да бъдат изобразени, защото съдържат в структурата си *асертивен речев акт*, който позволява да бъде съотнесен към

нещо (действителността, но и текстове) и да бъде проверен. Но докато за кондака това е целият изобразяем свят, за икоса е само част – хайретизмите, т.е. по-голямата част от всеки икос, предлагат смесица от други речеви актове. Оттук произтича и затрудненото разбиране на логиката в „икосните“ изображения – тази смесица от речеви актове веднъж предлага множество потиснати и прекъснати разкази, втори път предлага символни модуси – и като цяло е трудно да бъде установен „идеалният“ визуален модел, който да съответства на богатото на конотации слово. Създава се усещане, че от икосите се изобразява само първата асертивна част. При по-внимателно вглеждане ще открием, че върху тази първа част се напластяват (като отделни иконични изказвания в рамките на иконографския код) жестове от хайретизмите, както и че всъщност могат да бъдат изобразявани дори асертиви от самите хайретизми (което виждаме в необичайната Новгородска Акатистна икона на границата на XIV и XV век), но затова по-късно.

Ето защо, докато от гледна точка на химнографията Акатистът е полистрофична организация, която се състои от редуващи се кондаци и икоси, от гледна точка на теорията на речевите актове той се състои от редуващи се речеви актове, различни по илокутивна сила, посоки на съответствие и условия за осъществяване, като в основата им стоят различни интенционални състояния – всичко това предопределя различни по тип визуални разкази. Бидейки *похвала*, Богородичният Акатист като цяло оставя усещането за могъщ експресивен речев акт, който на структурно ниво се оразличава като доминация на *асертивното* (кондаците) или на отказ от него и неговата потиснатост (икосите). Водещото интенционално състояние – *вярата* (вярата, че „единият Господ Иисус Христос заради нашето спасение слезе от небесата и се възплъти от Духа Свети и Дева Мария“ – като елемент от вярата, изразена в приетия на Втория Вселенски събор „Символ на вярата“) – подбужда серия от интенционални състояния (надежда и любов, удивление и възторг, възхищение и привързаност, гордост и жертвоготовност) – които на свой ред поражда *изказа* на Акатистното слово и го превръщат в могъща експресия на благодарност и възхвала. „Преминаването“ му през усилни времена ще наслои върху акатистното слово – най-често чрез други химнични и поетични творби от XIII век насетне – нови интенционални състояния като униние, тревога, скръб, но те няма да отнемат от основното, *вярата*, а напротив – още повече ще я усилят (това личи и в изобразените акатистни цикли по време на османската власт). Тази особена природа на акатистното слово и нейната различна способност да сочи (да съответства) ще бъде в основата на спецификата на изобразяването на Богородичния Акатист. Тази специфика ще затруднява веднъж при *превода* на словото в образ, когато от т.нар. исторически сцени се насочим към т.нар. догматически сцени, и втори път при икосите. Това, разбира се, е дълъг процес, който изисква както връщане към историята на възникването на Богородичния Акатист, така и очертаване на допълнителни контексти на

функционирането му – особено ако искаме да отговорим на въпроса какъв е процесът на възникването на Акатиста като текст и като иконография.

*

Когато насън му се явила Пресвета Богородица, сложила в устата му ковѣтъков и отворила ума му за разбиране на Писанията – така разказва преданието за Роман Мелод (Сладкопевец). Първият кондак, който съчинил, бил за „Рождество Христово“: *„Дева днес ражда Сврѣхестествения и земята поднася на Непристъпния пеицера; ангелите с пастирите славословят, а мъдреците със звездата пътуват, защото заради нас се роди Младенец – Предвечният Бог“*. Приписват на вдъхновения от Богородичната подкрепа Роман Сладкопевец над хиляда химнографски творби. За едни той е несъмненият автор и на Богородичния Акатист, други са склонни да се усъмнят в авторството му, но някъде там, на прага на шестото и седмото столетие, *Богородичният химн* вече зрел в душите и чакал събитието, което да го вдъхнови. А дали и не доста по-рано? Зографското братство, което преди десет години издаде „Акатисти. Книга Втора“, застъпва тезата, че най-ранният Акатист към Пресвета Богородица е написан по всяка вероятност в края на VI век от Роман Сладкопевец (починал след 555–560 г.). Всъщност цяла една традиция, обвързваща имена като Сергей Аверинцев, Ханс-Георг Бек, Крумбахер и стигаща у нас до Георги Попов, застъпва подобна гледна точка³. Роман е фигура, която несъмнено заслужава отделно изследване. За целите на нашия разказ е достатъчно да споменем, че благодарение на неговата дейност кондакът влиза в състава на византийското богослужение в началото на VI век, т.е. век преди победата над аварите през 626 г., когато се установява Богородичният Акатист. Богородичната „нишка“ в творбите на Роман е видима; едва ли е случайно, че денят, в който честваме неговия празник (1 октомври), е всъщност денят, в който честваме Покров на Пресвета Богородица. У нас, за разлика от Георги Попов, Стефан Кожухаров застъпи виждането, че автор на Богородичния Акатист може да бъде и друг: Георги Писида от VII век (участвал заедно с император Ираклий във войната срещу персите и близък приятел на патриарх Сергей), Йоан Дамаскин (VII–VIII век) и дори патриарх Фотий (IX век). Доколкото последните двама не се вписват контекстуално във времето на победата над персите през 626/627 г., най-силно от споменатите от Стефан Кожухаров имена с Акатиста може да бъде обвързан Георги Писида или пък самият патриарх Сергей (610–638), също участвал дейно в защитата на Константинопол през 626 г. Светогорската традиция свързва именно фигурата на Сергей с Акатистното слово и служба и дори с иконата, с която е обикалял

³ Вж. посочените в библиографията текстове на Сергей Аверинцев, Георги Попов и Стефан Кожухаров. Вж. също и: Акатисти. Книга втора. Света Гора – Атон: Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 2010, 673 с.

стените на Константинопол и която, според преданието, днес се пази в светогорския манастир „Дионисий“ (фиг. 1)⁴. Спорът за авторството на Акатиста е



Фиг. 1. Чудотворна Акатистна икона в Съборния храм на манастира „Дионисий“, Света Гора – Атон (1546–1547). Akathistos Miraculous Icon in the Katholikon Church of the Dionysiou Monastery (1546–1547). Mount Athos, Greece.

⁴ Фотографиите в текста са авторски и са заснети с разрешението на съответните институции. Представени са като приложение в края на студията.

жив и до днес, защото допуска две различни основания. Първото е, че Богородичният Акатист е сътворен по-рано, а защитата на Константинопол през 626 г. е еманация на неговата същност поради съхраняването на града след проведеното литийно шествие с Богородичната икона. Второто е, че е сътворен по време на самата защита през 626 г. – роден в миг на безпрецедентна молба за закрила към Богородица, която е чула и възнаградена. Без да навлизаме в същината на спора, следва да признаем три неща – първото е реплика към самия спор, останалите две – теологическо-исторически основания. Докато двайсет и четири от Акатистните строфи – като преклонение и възхвала към Богородица заради изпълнението се Бог-Слово – позволяват да бъдат сътворени преди победата над аварите и персите, то една от тях, а именно първата строфа (донякъде и редове от последния икос) изисква конкретен повод на благодарствено възпяване като Богородица-Спасителка (на Града). И победата, в която патриарх Сергей дейно участва през 626 г., е именно такъв повод. Това, което сякаш липсва при Роман, Сергей го има: вдъхновението от иконата-защитница – не по предания, а като действие *сега*. За Роман това разбиране минава през съзерцаването на иконата-в-храма (безмълвието на иконата в храмовата тишина или в химничното вдъхновение на литургийното слово), докато за Сергей това е екстазното следване на иконата-в-литията („гласът“ на иконата, надмогващ звуците на битката). За Роман „пазителката“ функционира в едно интимно, вътрешно пространство; Сергей повежда навън към едно визионерско пространство, за него словото пред „пазителката“ е истински перформатив (за да бъдем коректни, трябва да отбележим, че иконата и Богородичният покров действат заедно в споменатия ден и не случайно двата паладиума се пазят именно в църквата във Влахерна). Останалите две основания са наистина от друго естество. Редица по-рано родени значими творби са използвани по-късно в съблемни ситуации, в това число и самият Богородичен Акатист (и икона) при неуспешните защиты на Константинопол през 1204 г. и през 1453 г. В същото време има редица примери как подобни съблемни ситуации вдъхновяват и раждат значими творби, в това число влизат както Георги Писида, така и Йоан Дамаскин. Но на това ще се върна по-късно. На този етап е от значение, че след като през VII век Богородичният Акатист е въвлечен в контекста на толкова значимо събитие като защитата на Константинопол, той влиза и в състава на богослужението за събота на пета неделя на Великия пост (на това място се намира в най-ранните старобългарски преписи на постния триод, които възхождат към XII век), за да бъде съхранен през вековете до днес. И наистина, всички посочени аспекти биха били просто исторически или теоретични ескизи, ако не бъдат мислени от гледната точка на участието на Богородичния Акатист в богослужението. Това е важно, особено ако успоредим Акатистното слово с едно настояване на архимандрит

Тихон (Ракичевич)⁵ за иконата и нейната връзка с богослужебната практика, а именно, че като символ, тя изпълнява функцията на *мост* между света и Бога, поради което нейното истинско място е литургията. Но именно там, където е истинското място на Акатиста, се разкрива и неговата двойна природа: произнесеното слово в изящната му ритмо-тоническа структурираност е мост както между света и Бога (Богородица), така и между словото и образността. Ако ранното Акатистно слово се е нуждаело от Богородичната икона „Одигитрия“, то в по-късни времена освен към нея, Акатистното слово хвърля мостове още и към десетки Акатистни икони и към завършени иконографски програми, изобразяващи Богородичния Акатист. Образите и в ранните, и в късните форми обаче – да се вслушаме тук в аргументите на Теодор Студит и Иоан Дамаскин – не са нищо друго, освен мостове към първообразите, в случая към Пресвета Богородица и Исус Христос. Теологичната същност на похвалата е скрита в литургичната природа на Акатиста.

Значимостта на Богородичния Акатист като химнографска творба от първата половина на VII век насам е несъмнена. Но е трудно да повярваме, че до този момент – и особено при толкова патетична възхвала, каквато представлява Акатистът – имаме лакуна по отношение на култа (и словото) към Богородица. Ето защо, когато използваме фигурата на палимпсеста, се нуждаем от по-ранни исторически контексти, в които да мислим Акатиста. Следва да се върнем назад и да вземем под внимание не само съдбата на химничната форма, но и динамиките в отношението към Богородица – като име и култ, като слово и образ. Като начало трябва да мислим за един **пред-Акатистен период**, който да подсказва предпоставките за появата на Богородичния Акатист. Първата ни мисъл е устремена към началото на V век: налице е – след оспорвана борба за признаване на статута на Божията майка – признание, което скоро преминава във възхвала; появяват се първите текстове и изображения, генерира се култът към Богородица – неща, без които поетичната и химнографската възхвала по-късно е немислима. Теологична основа дават Вселенските събори (III, IV и V) и развиващото се вследствие учение за Богородица, като основен акцент – тук има пълно единодушие – е Третият вселенски събор в Ефес от 431 г.⁶ Но

⁵ Вж. Архимандрит Тихон (Ракичевич). Икона у литургии – смисао и улога. Манастир Студеница, 2010, 444 с., и по-специално главите „Икона у литургии“ (с. 129–153) и „Икона у храму и богослужење“ (с. 154–180 и особено идеята за двойната реалност на иконата). Срв. с: Евдокимов, Павел. Православието. София, Омофор, 2006, 456 с. (и по-точно с частта „Въведение в иконата“, 276–298), както и с: Успенски, Леонид. Богословие на иконата. София, Омофор, 2006, 405 с. (и по-точно с частта „Смисъл и съдържание на иконата“, 119–156).

⁶ Вж. Деяния вселенских соборов, изданный въ рускомъ переводе при Казанской духовной академии. Санктъ-Петербургъ, 2008. Тома 1, 2, 3, 4. Издание Шестое, полное. Т. 1, 597 с.; Т. 2, 304 с.; Т. 3, 563 с.; Т. 4, 645 с. Цитатите по-нататък от Деянията ще съдържат в скобите две числа – първото за тома, второто за страниците, които са по посоченото издание. От съществен интерес за нас е учението за *Θεοτόκος*, родено в противопоставянето на „Богородица“ (Кирил) срещу „Христородица“ (Несторий) и свързаните с това документи:

всъщност не Третият, а Вторият (от 381 г.) е този, който „отключва“ вратата на езиковата фигура на Богородица с приетия Символ на вярата. В неговата основа, както е известно, заляга вероопределението, прието на Първия Вселенски събор през 325 г., но и с някои поправки, една от тях изключително важна за нашия разказ. Докато вероопределението от 325 г. изрича по повод на Иисус Христос *„заради нашето спасение слезе и се въплъти и стана човек“* (Деяния, 1: 69–70), Символът на вярата от 381 г. вече гласи: *„заради нашето спасение слезе от небесата и се въплъти от Духа Свети и Дева Мария и стана човек“*. (Деяния, 1: 119) Така в края на IV век – покрай вярата в Светата Троица и нейното определяне – фигурата на *въплъщението* вече извиква със себе си името на Дева Мария. По този начин Вторият Вселенски събор създава важен контекст за разбирането на очертания от нас палимпсест. Третият събор в своята детайлна апологетика разгръща *поетиката* на въплъщението, което на свой ред ще бъде тема на Богородичния Акатист. Успоредяването на самото развитие на поетиката по време на раждането на Акатиста (626–627 г.) пък може да бъде обрामчено чрез други два Вселенски събора – Петия, 553 г., и Шестия, 681 г., за да се усети именно като динамика на изказа. Този период включва и реално завършва с Юстиниановата епоха (527–565), когато имаме начало на промените в изобразяването на Богородица и запомнящо се нейно изображение („Богородица на престол, фланкирана от св. Георги и св. Теодор“ в Синайския манастир „Св. Екатерина“), начало на илюстрации към ръкописи на отделни епизоди от Новия завет (Александрия, Антиохия; век по-късно и в Константинопол) и първото известно ни почитание пред икона (за което съобщава Ипатий Ефески). Имаме всички основания да разположим този пред-Акатистен период между Втория вселенски събор от 381 г. и края на Юстиниановата епоха през 565 г. Тук, на прага на този период, в края на VI и началото на VII век – по същество ранна дометафрастова епоха с уклон към апокрифи и фолклорни елементи в агиографската литература, когато миниатюрата застава в основата на изграждане на църковно монументално изобразително изкуство във Византия – се оформят и първите иконографски тенденции в изобразяването на Господските и Богородичните празници. А връзките между последните и Акатистния цикъл ще бъдат видими напред във времето.

Прочитът на историческия контекст, с който в повечето случаи се свързва появата на Богородичния Акатист – обсадата на Константинопол от аварите и последвалата победа на император Ираклий над персийския цар Хозрой през 626–627 г. – е задължен на прочита на посочените събития от предходните два века. Историческите източници и преданията сочат огромната роля на патриарх Сергей (610–638) при удържането на обсадата на Константинопол (29 юли – 8 август 626). Патриархът е начело на религиозната процесия-обиколка на кре-

Послание на Кирил, епископ Александрийски, до Несторий (1: 191-199), Беседа на Кирил против Несторий (1:279–281) и Анатеми (1:407–418).

постните стени. Иконата-пазителка на града, която държи в ръцете си, е „Пътеводителката“ от Влахерна – рисувана според преданието от евангелист Лука. В словото си за 26 юни Димитрий Ростовски подчертава именно тази връзка между Влахернската икона „Одигитрия“, процесията на патриарх Сергей и случилото се чудо с потапянето на вражеските кораби и спасяването на града⁷. Точно тогава, според преданието, е съставен и **първият Богородичен Акатист** в чест на събитието. За нашия разказ е важно да отбележим, че в този момент имаме и един друг, поетически контекст, създаден по повод на същото събитие. Георги Писида, споменатият по-горе дворцов поет и хартофилакс на църквата „Св. София“ в Константинопол през първата половина на VII век, пише в ярък панегиричен стил поема от 541 стиха – „За обсадата, извършена от варварите, и за нейната несполука пред стените на Цариград между аварите и граждани-те“, повече известна като „Аварската война“. Образността в някои от стиховете, както и реториката на изказа като цяло, заслужават внимание, тъй като акатистното слово тук има множество дискурсивни съответствия: *„но плуваше самият ти [император Ираклий, б. м. – М. Д.] с ръководещия света кораб,/ като взе със себе си незаблуждаващата Ортия“*; и най-вече: *„Прочее ти имаше, наистина имаше за съюзница Дева,/ която добре ти предсказваше бъдещето,/ имайки я въоръжена до себе си,/ ти се сражаваше със неземни бойни средства“* (Пизидийски 2015: 61–65). Близостта на посочените стихове до патоса на уводната строфа в Богородичния Акатист е видима, тя се простира дори на текстологично ниво. Споменавам това не за да припомня, че Георги Писида е обсъждан като евентуален автор на цялостния Акатист, а по-скоро за да покаже духа на събитието и неговата рефлексия в поетичното и химничното слово. Уводната строфа на Акатиста и останалите двайсет и четири строфи е възможно да са писани в различно време и тогава не е лишено от смисъл авторът на уводната строфа (патриарх Сергей или по негова заръка) да е свидетел на описваните през 626 г. събития, без това да засяга авторството на останалите строфи. Някои от строфите на Богородичния Акатист имат доста сходно звучене с творбата на Георги Писида (например части от Икос 12: „Радвай се Ти, чрез Която се издигат знамена на победи; развай се Ти, чрез която падат враговете“). Духът на времето подсказва, че Акатистът най-вероятно произхожда от VII век, а ако наистина е писан по-рано, то в началото на VII век върху него със сигурност са

⁷ Множество източници, сред които и Петър Мутафчиев (виж в библиографията неговото съчинение, с. 225–226), обвързват проведената от патриарх Сергей процесия с иконата на св. ап. Лука, а самият патриарх – със съставянето и изпълнението на Акатистната служба. Вж. и: Kadas, Est. N. The Holy Monastery of Dionysiou. Agion Oros, 2008, 159 (р. 86–87). За нас представлява интерес словото на Димитрий Ростовски „За чудотворната икона на Пресвета Богородица, наречена Одигитрия“ (вж. библиографията) именно поради факта, че сочи Влахернската икона като иконата, пред която патриарх Сергей за първи път изпълнява Богородичния Акатист през 626 г.

правени добавки (уводната строфа) и частични редакции (в последния кондак и последния икос), повлияни от патоса след отстояването на престолния град.

Друг важен исторически контекст, който променя режима на четене на Акатиста и отношението към Богородичния образ, обхваща иконоборския период и неговото преодоляване (726–843). Водеща нишка тук са словата на Теодор Студит и Иоан Дамаскин в защита на иконите и против онези, които ги отхвърлят, защото „са лишени от глас и дихание“ (Грабар 1983: 228–234). Името на последния е дори двойно обвързано с Богородичния образ: веднъж чрез словото („За това, че Светата Дева е Богородица. Против несторианите“) и втори път чрез образа (Богородичната икона, пред която се моли Дамаскин и пред която се случва чудото с изцеляването на отрязаната му ръка). Диалогът между словото и образа усложнява усещането за палимпсест: за молитвата пред иконата и изцеляването на ръката на Иоан научаваме от преданието, но ги виждаме изобразени оттук насетне и в иконографските програми; превръщат се в канон за изобразяване на Иоан Дамаскин. Слепената отрязана ръка, държаща свитък (κοῦτακτιον) с Богородична възхвала: пряк път към преданието за Троеручица, но и възможна реминисценция за Богородичния Акатист. Венецът в този исторически контекст е Седмият вселенски събор през 787 г.: изображението е реабилитирано посредством словото – „живописното тълкуване“ на словото е признато за способно да изрази смисъла, възплетен в евангелското слово: „изображенията са неразделни от евангелското повествование и обратно; при това и едното, и другото заслужават почитание, тъй като *взаимно се обясняват и доказват*“ (Деяния: 4, 541). Давайки „живот“ на изображението и разпростирайки се върху него, словото всъщност предлага един допълнителен аристотелевски далекоглед, през който да бъде наблюдавано, без това да означава, че изображението е интерпретация само на словесния текст – напротив, то „снима“ в *превода* си и всички онези значения, които текстът е наплаstil върху себе си, част от тях иконични. Едновременно с тази реабилитация на изображението актът на признаване е перформативен и преминава в „целуване и поклонение пред иконата на „непорочната Владичица наша света Богородица“. Но преди този акт, в годините на иконоборството, много икони (според преданията и част от бъдещите чудотворни светогорски икони) вече са поели своя дълъг път на „бягство“ от града и тяхното физическо оцеляване ще бъде знак за духовно спасение. Тяхната съдба споделя и „Пътеводителката“ – спасена в ниша на манастира „Пантократор“, за да бъде върната век по-късно отново във Влахерна. И това е първият случай, когато Акатистната икона е заплашена, а с това и символното ѝ поле, което е очертала в диалога с химничното звучене.

Има два следиконаборски контекста, в които „звученето“ на Богородичния Акатист се сблъсква силно със суровата реалност – последователните завладявания на Богородичния град от латините и от турците. Завладяването на Константинопол от латините през 1204 г. е първият голям удар по мито-

поетичната вселена на Богородичния образ – това е първият случай, в който Богородичният град е лишен от закрилата на Божията Майка. Покровителката на града сякаш е оттеглила своя покров (мнозина виждат в това знамение за греховете на столицата) и нищо не може да спаси светите икони и реликви от поругаване. Нещо повече – самата „Пътеводителка“ вече не била притежание на византийците. Според свидетелства на хронистите на Четвъртия кръстоносен поход Жофроя дьо Вилардуен и Робер дьо Клари при един от сблъсъците провъзгласеният за император Алексей V Дука Мурзуфул понесъл в сражението срещу латините изписаната от св. апостол и евангелист Лука чудотворна икона на св. Богородица „Одигитрия“ – светинята, *„която императорите носят със себе си, като отиват в битка“*, понеже се вярвало, че *„който я носи в битка, не може да бъде разгромен“*. Битката обаче била изгубена, а иконата отнета от ръцете на самия константинополски патриарх Йоан X Каматир и предадена в ръцете на Гарни дьо Тренел, епископ на Троа, за да бъде отслужена грандиозна литургия в чест на придобиването на светинята. Тъй като Алексей V Мурзуфул не смее да признае поражението си и излъгал, че скрил иконата на сигурно място, латините се принудили да издигнат високо над плаваща покрай стените на Константинопол галера иконата „Одигитрия“ и императорските инсигнии, за да бъде видно от всички жители на града кой притежава паладиума. Сблъскали се две интенционални състояния – на болката, скръбта и униятието на византийците латините противопоставили не просто враждебност и презрение, но и екстаза от придобивката. Така знаковата чудотворна икона била първата константинополска реликва, която кръстоносците придобили още в навечерието на завладяването на византийската столица. Латините не знаели, че това е Акатистната икона и съответно не разбирали, че отнемат на града и империята важно историческо и смислово поле – *символният модус* на спасителното слово и химничното му звучене, но добре съзнавали, че за византийската власт и жителите на града иконата е изключително важна. Затова и в последвалите неразбории при подялбата на заграбеното, макар да спасили иконата от „свещена кражба“ и безусловно преминаване в Западния свят, тя била иззета със сила и пазена зорко във венецианската резиденция в манастира „Пантократор“, без да напуска пределите на Константинопол⁸. Акатистното слово за първи път изживява своята „нулева степен“; неговата първа уводна строфа сега звучи като речев акт, който не може да бъде потвърден от реалността. Но именно затова пък започва да звучи като копнеж и вяра, че статуквото ще бъде възстановено и градът отново ще бъде спасен и закрилян, което приписва на благодарствено-хвалебното слово молитвено-заклинателни артикулации. Редом с новосформираната Ла-

⁸ Виж за повече подробности цитираната в библиографията книга на Калин Йорданов и по-точно главата „Четвъртият кръстоносен поход, Латинската империя и реликвите на Романия“ (с. 345–535).

тинска империя съществуват разпокъсани части от бивша Византия – Епирското деспотство, Никейската империя и Трапезундската империя, но *Градът* и *иконата* са изгубени. И така до 1261 г., когато Михаил VIII Палеолог се възцарява в Константинопол и Византия – незаздравяла военно и политически, но процъфтяваща културно – остава на картата до април 1453 г.

Двата непълни века на възход на изкуството и литературата по времето на управлението на династията на Палеолозите бележат поетична, химнографска и иконографска възхвала на Богородица, непознати преди. Сякаш с връщането на притежанието на иконата се възражда и култът към Акатиста. Успоредно с Палеологовия Ренесанс можем да говорим фигуративно за ренесанс на Акатиста в контекста на новите химнографски формати (молебния канон и стихирите), но и в контекста на иконографията на цикъла: всъщност именно сега за първи път се появява цялостна иконография на Акатистния химн в стенната живопис, в този период е и най-ранният известен илюстративен цикъл на Акатиста (Томичовият псалтир)⁹. През XIV век, както отбелязва Аксиния Джурова, в стенописните ансамбли и миниатюрите се наблюдава засилване на интереса към онагледяването на отделни църковни песнопения, като между тях особено място заемат стихирите за Рождество Христово и Богородичният Акатист (Джурова 2019: 39–41). И както в иконографската програма на Акатиста се наблюдава взаимодействие на „новите“ сцени с изобразявани до този момент сцени от Господските и Богородичните празници, така и на текстологично равнище има множество нови пресичания. Поетичните успоредявания започват още през първата половина на XIV век с Мануил Фил (1275–1345), един от най-значителните византийски поети, близък до императорите Палеолози, който работи усилено в своя любим поетически жанр – стихотворната похвала – и го свързва по запомнящ се начин с Богородичния образ. Тук се открояват няколко творби: „На нея“ (похвала за икона на св. Богородица), „На пресветата Богородица: когато сицилийците намислиха да обсадят крепостта, тогава срещу техните намерения се възправи Божията майка“ (ок. 1307–1320 г., творба за каталанските нашествия в Източна Тракия през 1304–1307 г. и Одрин през 1305 г.) и „Към иконата на Божията майка от името на кир Михаил Асен“ (преди 1328 г.). Близко звучене до уводната първа строфа и до последните две строфи на Акатиста имат стиховете: „*А всички подвизи твои дарове са/ водителко, дево – майка на Бога*“; „*Твоята икона обърна вятъра/ [...] в полза на обитаващия твой град, Дево./ И ти направи*

⁹ Като цялостна иконографска програма през XIV век Богородичният Акатист може да бъде видян в Солунските църкви „Св. Никола Орфанос“ (1315–1330) и „Панагия тон Халкеон“ (ок. 1340), манастирите „Дечани“ (1343) и Матейче (1356–1360), „Св. Богородица Перивлепта“ в Охрид (1364–1365), Марков манастир (1366), в миниатюрите на Томичовия псалтир (1360–1363) и на Сръбския псалтир в Мюнхен (1370), ръкопис в Държавния исторически музей в Москва (ок. 1370), в Балканската икона от XIV век и Новгородската икона от края на XIV век, и двете съхранявани в музеите на Московския Кремъл, и др.

чудо [...] / Христос чрез тебе показа [...]“; „Дево, която пощади, закрилияния от тебе град [...] бий и ограбвай всеки вражески род, / а пък закрилияния от тебе град / въоръжи и надари с чудни оръжия“ (Фил 2015: 112–113). Тъй като стихотворните похвали на Мануил Фил са непосредствено преди оформянето на иконографията и разпространението на Акатистния цикъл, можем да мислим за едно по-усилено влияние на словото върху образа в тази епоха, както и за една по-цялостна Палеологова поетика в слово и образ. Това усещане се усилва, ако хвърлим поглед и към последните две десетилетия на XIV век: тогава българският химнописец Ефрем поднася изящните „Канон молебен към Господа Исуса Христа“, „Канон молебен към пречистата Богородица“ и „Стихири молебни към пречистата Богородица“. „Плетение словес“ навлиза в словесните територии на представяне на Богородичния образ и усилва досега познатата реторика. Акатистното слово отново е в диалог: „Тебе облажават човеешките родове, Дево, тъй като роди без семе твореца на всички“ и „Изправление на Ева ти стана, о Дево, защото вмести в утробата си без семе бога“ носят спомена за Кондак 2, Икос 2 и Кондак 3; „Имаме те всички за твърда опора и покров“ и „Открих неразрушимата стена на твоята майка, Спасе“ носят спомена за Икос 4 и Икос 10; „Бъди ми здраво оръжие срещу враговете, Владичице чиста“ носи спомена за Икос 12. Самият акростих на „Стихири молебни към пречистата Богородица“ – „Приеми, възпявана Дево, Божя майко Мария, молението на окаяния и многострадалния Ефрем [...]“ вече препращат към „О, Всевъзпявана Майко [...] като приемаш сегашното приношение“ от Богородичния Акатист. Най-силният диалог между Акатиста и химнографията на Ефрем е при използването на хайретиизмите, прочитът на които неизбежно отвежда към определени строфи от Акатиста: „Марийю, помогни нам, за да те зовем: Радвай се, пазителко на верните“ (към уводната строфа), „Похвало на верните и радост за ангелите, радвай се, защото ти единствена си родила радостта на света“ (към Икос 2), „да те призовавам вярно: Радвай се ти, радостта на всички верни“ (към Икос 3), „Радвай се ти, която си причина за радостта на ангелите и човеците“ (към Икос 4 и Кондак 9). Всъщност промените през втората половина на това столетие (които не се съизмерват само с нарастващата османска заплаха за империята) са много по-дълбоки и отекват от богослужението (замяна на Студийския типик на Православната църква с Ерусалимския под влияние на исихазма и Светогорската редакция на типика) към химнографията, литературата и иконографията. Химнографските творби на Ефрем са поредното доказателство за тези процеси¹⁰.

Падането на Константинопол през 1453 г. е вторият силен удар върху митопоеичната вселена – Богородичният град е „изоставен“ отново, този път

¹⁰ За Ефрем вж. в библиографията: Матеич, Предраг: Българският химнописец Ефрем от XIV век. Дело и значение. София: Издателство на БАН, 1982, 343 с.

на волята на другOVERците. Контекстуалното звучене е много силно, словесното взаимопроникване ражда болезнени асоциации, особено при образите на „Пътеводителката“. Иван Дуйчев сочи тук монодия на Йоан Евгеник за превземането на Константинопол като едно от първите литературни произведения, отразяващи печалните събития от 1453 г., както и дневника на Нестор-Искендер, в който Константинопол е видян и като града, закрилян векове наред от Богородица, но и като изоставеният град. (Дуйчев 1998: 325–345) От гледна точка на диалога с Акатистното слово тук особено силно звучат стиховете към *„Непорочната и пречиста дева Богородица“* на константинополски поет, нежелал да разкрие името си: *„Къде са светите икони?/ Богородица Пътеводителка, владетелката на света?/ [...] Къде са впрочем химните и псалмопенията?/ И къде са доместиците, мелодията на ангелите?/ Химна на „Света София“, ароматите, литургиите? [...] И къде е „Света София“ с Пътеводителката?“* (Гюзелев, 2015: 604–634) Отсъствието на иконата-покровителка поразява заедно с отсъствието на акатистното слово, на литургията, на богослужението изобщо; изчезването им е знак, според анонимния автор, за прегрешенията на жителите на града и империята. Въпреки това в цялата творба те са търсени и очаквани, сякаш последна надежда, докато не прозвучат стиховете: *„Пътеводителката не се появява, „Света София изчезна“*. С това крайт на една епоха, свързваща иконата и хвалебно-благодарствените химни, става реалност. В тези стихове се оглежда един *modus vivendi* на Акатистните форми: един по един изчезват знаците на боговдъхновената връзка – иконата, а с нея и закрилата, „замлъква“; песнопенията секват, много от изображенията (най-късно задържали се и за щастие някои от тях оцелели) следват съдбата им. Сходен е патосът и при Дука в *„Превземането на Константинопол от турците“* и особено в частта: *„Пиеха в чест на иконата на Богородица и я молеха да стане покровителка и помощничка на града, както някога срещу Хозрой, хагана и арабите, така и сега срещу Мохамед, защото, казваха те, не желяем нито помощта на латинците, нито унията с тях“*. (Ангелов 1956: 313–344) *„И я молеха“* – светът на този директивен речев акт казва всичко за интенционалното състояние на защитниците на града; *„както някога срещу Хозрой“* – светът на този потиснат асертивен речев акт, но достатъчно ясен, за да бъде желан неговият смисъл отново – казва всичко както за безизходността на ситуацията сега, така и за онзи миг с патриарх Сергей и Акатистната икона през 626 г., оставил дълбоки следи в културната памет на града и империята. Именно споменът за победата над Хозрой активира силно Акатистното звучене, което за втори път е разколебано от историческите превратности, променили – този път завинаги – съдбата на престоления град. Но, както и при анонимния автор, безуспешно. В същия период се откроява и *„Молитва към Богородица“* на Димитър Кантакузин (писана

между 1460–1487 г.)¹¹. Не би било преувеличено да се каже, че възприятието на „Молитва към Богородица“ след XV век насетне (както това вече са направили през различните векове стиховете на Георги Писида и Мануил Фил, химните на Ефрем и болезнено отекващото слово на Дука, Нестор-Искендер и анонимния константинополски автор) неизбежно ще се пресича със звученето на Богородичния Акатист. Не само защото реториката на хайретизмите още е жива в словото за Богородица (*„Радвай се, зарадвана и чиста! Радвай се, защото Бог е с теб! О, Дево Марийо, просвети душата ми“*), а защото тя – Владичицата – продължава единствена да бъде мислена като *„прибежище, застъпница и спасение, закрила, ходатай и помощ“*. Тематичното усилване в Богородичната тема засяга както съдбата на Града и иконата (*„Пътеводителката“* този път е спасена, като е пренесена в Света Гора – Атон)¹², така и самата „чувствителност“ на възприятието към Богородичното слово и образи. И ако Богородичният Акатист е своеобразно ядро на благодарствено-хвалебственото слово (най-изявеният речев акт сред всичките, експресивен по природа), то другите или прилепват към него, наслоявайки нови и нови образи и значения, или в своята екзистенциална безпомощност търсят в него упования за следваща утеха и закрила. Затова стиховете от „Молитва към Богородица“: *„Към девата припадайте молеци се/ към владичицата пролейте молитви“*; *„Ти, владичице, си моя надежда./ Ти си упование и прибежище,/ ти си покров, застъпник и помощ,/ ти си предстателница и спасение“* не просто се напласват към Акатистното слово, а звучат и като родени от него.

¹¹ Творбата на Кантакузин (позната от Новосадски препис, ръкопис от края на XVI век) е особено разпространена през XVII век и XVIII век и в един фигуративен смисъл дълго задържа отзвук от Акатистното слово. За нея виж в библиографията: Гюзелев, В. Том 5, 651–654. Вж. също и: Динеков, Петър, Куйо Кувев, Донка Петканова. Христоматия по старобългарска литература. София, Наука и изкуство, 1961, 470 с. (422–424).

¹² За следите на „Пътеводителката“ виж в библиографията словото на Димитрий Рословски *„За чудотворната икона на Пресвета Богородица, наречена Одигитрия“* и Kadas, Est. N. The Holy Monastery of Dionysiou. Agion Oros, 2008, 159 (р. 86–87). Светогорската традиция разказва как иконата попада в манастира „Дионисий“ на Света Гора – Атон (на нея е посветен параклисът „Похвала на Божията Майка“), – лично връчена през 1375 г. от император Алексей Комнин на ктitora на манастира „Дионисий“, описано на сребърна табела на гърба на иконата. Същевременно съдбата на иконата е „удвоена“ от едно друго, руско предание, според което тя се намира днес в Държавния музей на московския Кремъл (поднесена на цар Алексей Михайлович през 1653 г. от Гавриил, протосингел на Йерусалимския патриарх, чрез преносителя Димитриос Костинари). Макар да споделям светогорското предание, не мога да не отбележа, че едно и също светогорско издание представя двете предания като равностойни, а именно книгата *„Чудотворни икони на Пресвета Богородица“* (виж в библиографията, с. 102–104; 181–185). Недоразумението вероятно се дължи на факта, че книгата е събрала две културни традиции в едно тяло, тъй като представените в нея „Сказания за по-известните атонски и руски чудотворни икони“ всъщност са два различни превода от гръцки и руски: частта за атонските икони – от гръцки, а тази за руските икони – от руски, от което произтича разночетенето на съдбата на иконата.

Акатистното слово е в основата на словесни образи и реторически фигури, а впоследствие и на цялостна иконографска програма. Те на свой ред нерядко се взаимопроникват както в самия творчески процес, така и при възприемането на творбите, като става въпрос не толкова и не само за влияние, а по-скоро за обширен интертекст. Ето защо Акатистното слово е мощен източник на една иконология (в смисъла, който Ервин Панофски влага в това понятие). И ако това е особено видимо в „златния“ за Акатиста XIV век, не по-малко важни са тези процеси от XV век насетне и затова специално внимание изискват иконографията на поствизантийския период и словесните традиции на Балканите. В този контекст е любопитно, че Света гора, напр. „приютява“ през XVI век някои основни представители на критската школа и по този начин предпоставя един нов, *Атонски ренесанс на Акатиста*. Първите акатистни цикли тук са от края на XV век (Ксенофонт, трапеза, 1474–1475 г., 1497 г.), а най-добрите запазени образци са именно от следващия век (Великата лавра, трапеза, втора четвърт на XVI век, Теофан от Крит; Карей, хилендарска келия, 1541 г., 1545–1546 г., монах Макариос; Дионисий, католикон, 1546–1547 г., Дзордзис от Крит; „Дохиар“, католикон, 1567–68 г., Дзордзис от Крит; Филотей, трапеза, 1561–1574 г.; към тях нека добавим и малко по-късните: „Дионисий“, параклис, 1627 г., монах Меркурий; „Есфигмен“, трапеза, XVII век). От тази гледна точка може да бъде проследено развитието на акатистните цикли и техните места в Света Гора преди появата на ерминията на Дионисий от Фурна. Това е времето на Първия Йерусалимски ръкопис (1566; най-ранният поствизантийски текст на зографски наръчник), Типика на Нектарий (1599) и книгата на поп Данил (1674), както и времето на появата и разпространението на „Чудеса Богородични“ на Агапий Ландос от 1641 г. (писани на Света Гора и печатани във Венеция), но във всички тях без изключение Акатистът остава извън полезрението като иконография. И така до началото на XVIII век. За целия този период можем да кажем, че съществуването и функционирането на Богородичния Акатист е съпътствано от появата на различни поетични и химнографски творби, някои от които повлияни от неговата образност и реторика, други сякаш независими от нея, като и едните, и другите създават интертекст за четенето, възприемането и разбирането на Акатиста. Подобно е усещането и за иконографските напластявания – съществуващи като иконография, сцени от Господските и Богородичните празници ще влязат – в едни случаи закономерно, в други не съвсем – в иконологичното разбиране за Акатиста. От друга страна, след средата на XIV век, когато османците трайно завземат части от Балканите, става все по-голяма необходимостта от закрилата на Богородица – онази, за която в Акатиста се пее, че „издига знамето на победата“, онази, „чрез която падат враговете“. Това е една допълнителна причина (освен богослужението) да се мисли както една нова поетическа *стратегия* на словото по отношение на Богородица (по подобие на първия кондак в Акатистното слово), така и един цялостно изграден цикъл на Богородичния Акатист, в

който на всяка строфа от Акатиста да съответства отделна сцена. Макар все още в нито една от посочените ранни ерминии да няма указания за рисуване на Богородичния Акатист, в тях са налични достатъчно указания за рисуване на Богородичните и Господските празници. „Липсата“ в ерминииите ще бъде поправена в началото на XVIII век. Ако до този момент зографите „помнят“ образите, които рисуват (Мутафов 2020: 9–21), то отгук насетне иконографията има още едно добавено измерение, особено след ерминията на Дионисий от Фурна (1728–1733). Всяка сцена от Акатиста вече има своето тълкувание, придружено с указание за изобразяване. Така в лицето на ерминията на Дионисий вглеждането в по-късните светогорски акатистни цикли („Преподобни Григорий“, католикон, 1770 г.; „Хилендар“, трапеза, 1780 г.; „Зограф“, католикон, 1817 г. – годината, в която Йоаким Кърчовски превежда на български „Чудеса Богородични“ от Агапий Ландос) придобива нова силна референция – факт, който по-скоро задава въпроси, отколкото предлага отговори относно рефлексията върху иконографските програми на Акатиста¹³.

Извивките на една подобна хронология на възникване и развитие на Богородичния Акатист могат да бъдат ситуирани и в България. В българското изкуствознание може да се срещне твърдението, че най-ранни запазени сцени от Богородичен акатист имаме в Кремиковския манастир (1493) върху западната стена на притвора. Всъщност запазените сцени в два регистъра изобразяват Рождественски стихирни и сцени от житието на Пресвета Богородица. Рождественските стихирни съдържат в иконографията си две сцени, свързани с поклонението на влъхвите (вж. Джурич 1973: 244–255), в които разпознаваме „следите“ на Икос 5 и Кондак 6 от Богородичния Акатист. В България запазени акатистни сцени от цялостен цикъл имаме едва през XVI век. Става дума за частично запазените сцени от Богородичния акатист (общо седем) в трапезата на Роженския манастир, които са свалени и днес се съхраняват в музейната сбирка на манастира. Най-вероятно те, както и съхранената в параклиса „Св. Георги“ акатистна икона, са послужили по-късно за отправна точка при изписване на сцените в главната църква на Роженския манастир през 1732 г. Запазени сцени от Богородичен Акатист в България днес, ако се доверим на Корпусите на стенописите в България за XVII, XVIII и първата половина на XIX век, имаме в общо двацет български църкви, като цялостен Акатист, който освен двацет и четирите строфи включва и уводната – се среща само в два паметника: трапезата на Бачковския манастир (1643) и църквата „Рождество Богородично“ в Рилския манастир (1842–1844)¹⁴.

¹³ За иконографията на Акатиста през Възраждането, както и за връзката на Акатиста с богослужението виж по-подробно дисертацията на Елена Серова, цитирана в библиографията. Тук изказвам и своята благодарност към нея за предоставянето на труда ѝ.

¹⁴ Според Корпусите на стенописите в България за XVII, XVIII и първата половина на XIX век, запазен Богородичен Акатист имаме в **десет църкви от XVII век** (като в три от тях са изобразени по 24 сцени от Акатиста и в една – трапезата в Бачковския манастир – е

Разбирането на диалога между словото и образа в Богородичния Акатист е подчинено на принципа на палимпсеста – **палимпсестът е „наследството“, което оставя след себе Акатистният диалог между слово и образ.** Когато в своята ерминия предлага как да изобразим сцената „Чуха пастирите“ по четвъртия кондак от Богородичния Акатист, Дионисий от Фурна¹⁵ изрича формулата: „*като Рождество Христово, но без влъхвите*“. А по отношение на последните две исторически строфи от Акатиста – „Като направи да възсия в Египет“ (Икос 6) и „Когато Симеон клонеше“ (Кондак 7) – формулата е дори радикализирана от Дионисий: *изобразяват се като „Бягство в Египет“ и „Сретение Господне*“. Идентичността този път е пълна. Но защо? Ако приемем, че иконографията на Богородичния Акатист следва текста на Богородичния Акатист, както и че другите посочени сцени (от Великите празници) не са рисувани по Акатистния текст, тогава защо да изобразяваме различни текстове по един и същи начин? Ако обаче приемем, че *различните* като название, структура и време на написване текстове имат един и същ изходен образец (прототекст: идеята за въплътилия се Бог-Слово), то тогава изобразеното наистина предполага една и съща посока на съответствие, независимо от различните имена на сцените и различните иконографски схеми, в които се вписва. С други думи, трябва да приемем, че в този корпус от текстове, който функционира на принципа на палимпсеста, в който зад всеки текст са стаени други текстове, свързани с видими и невидими връзки, не трябва да търсим съответствие *единствено* между текста на Богородичния Акатист и цикъла от негови изображения, а дори напротив: трябва да очакваме и да търсим и много други постепенно откриващи се пред нас текстове/връзки. Но колкото и убедително да звучи подобен довод и колкото и лесно проследима да изглежда подобна референция от образа към словото, иконографията на Богородичния Акатист крие подводни камъни. Ако принципът на подобие е възможен за част от сцените в него, то на какъв принцип са построени останалите сцени? Как подобното (вече познатото) и различното (новото) съставят една хомогенна структура – веднъж като наратив, въввлечени като отделни истории

изобразена и уводната строфа); **пет църкви от XVIII век** (като в четири от тях са изобразени по 24 сцени от Акатиста) и **пет църкви от XIX век** (в три от тях са изписани по 24 сцени от Акатиста, а в една-единствена – „Рождество Богородично“ в Рилския манастир, е изобразена и уводната строфа). За изобразяването на Акатиста през втората половина на XIX век вж. Серева 2017: 116–253.

¹⁵ Ермините, които използвам тук (и които могат да бъдат видяни подробно в библиографията), са: Ерминия на Дионисий от Фурна (1729–1732 [1730–1734]), Ерминия на Зографски (1728, близка до Дионисий, вероятно ползват един и същ изходен образец), Ерминия на Дичо Зограф (1835–1839; Дичо Зограф има и по-късна ерминия, от 1851 г., близка до тази на Дионисий, която не се привлича тук) и Ерминия на Върбан Г. Коларов (1863, близка до Дионисий). Поради близостта на другите ерминии до тази на Дионисий, в текста ще проследявам основно ермините на Дионисий и Дичо Зограф; другите ще споменавам в редките случаи, когато има различие.

в сюжета на акатиста, и втори път – като изображения в един общ иконичен и смислов синтаксис? Акатистът, все пак, е самостоятелна иконографска програма – композиционно и смислово организирана в едно цяло.

При всички случаи е очевидно, че текстът на Богородичния Акатист *не е достатъчен*, за да се осъществи иконографията на Акатистния цикъл сцени – като референти цикълът сочи и *други* словесни и изобразителни светове, а като свое означаващо включва и други иконични кодове, които преобразува в иконографски код. Иконографията на Акатистния цикъл съдържа в себе си отглас от много и различни текстове, образи и жестове; тя е палимпсест *par excellence*. Първо, но не най-важно, текстът на Богородичния Акатист не съдържа в себе си множество жестове, които откриваме в акатистните изображения – да вземем например *поклонът на влъхвите*, който откриваме в „Слово за поклонение на влъхвите“, но не и в трите акатистни текста (Кондак 5, Икос 5 и Кондак 6). Второ и по-важно: Акатистът, като тип слово-за-Богородица, звучи – както видяхме – не сам, не изолиран, а заедно с други слова-за-Богородица. Зад иконографията на Акатиста се крие голям текстов корпус, от който едноименният текст е просто част. Особено видимо това е през XIV век – тогава, когато е и най-силното му разпространение като иконография. Тези слова през XIV век са усилены и от други химнографски творби: от Филотей Кокин и неговата „Молитва към Богородица“ и Теостирикт и неговият „Канон молебен към пресветата Богородица, пее се за всяка душевна скръб и за всяко обстояние“ до химнографа Ефрем и неговите „Канон молебен към пречистата Богородица“ и „Стихири молебни към пречистата Богородица“.

Фигурата на палимпсеста прозира и зад самите изображения. Именно това усещаме, когато разглеждаме Акатистните сцени в преддверието на църквата на Сеславския манастир успоредно с три от сцените от Великите празници в наоса на същата църква („Благовещение“, „Рождество Христово“, „Сретение Господне“). Още по-силно е усещането, когато разглеждаме Акатистните сцени в главния храм на Роженския манастир: и те, и посочените сцени от Великите празници са положени в съседни регистри на едно и също пространство на храма (наоса), а към тях можем да добавим и аналогични сцени (напр. „Сретение Господне“) от параклиса „Св. св. Козма и Дамян“, разположен вътре в главния храм. Роженският палимпсест всъщност е доста по-сложен, тъй като иконната сбирка на манастира пази и няколко Акатистни сцени от трапезата на Рожен (очевидно част от цялостен цикъл); към тях можем да добавим и акатистната икона от параклиса „Св. Георги“ в същия манастирски храм. Плетеницата от фигури и смисли, която Роженският манастир предлага, е наистина богата – един и същи изходен словесен наратив ражда различни иконографски преводи. Визуалните палимпсести предполагат и други съотнасяния: например между Акатистния цикъл в „Дионисий“ (1546–1547) и този в „Дохиар“ (1567–1568), тъй като стенописите и в двата светогорски манастира са дело на един и същи зограф – Дзордзис от Крит.

Колкото до най-естествените палимпсестни наслагвания – тези между словото и образа – на този етап би било достатъчно да припомним, че докато за някои от ранните акатистни цикли до XV век не са ни известни ерминии, то за по-късните има два типа съотнасяния: към ерминии преди Дионисий (1729–1733), в които Акатистът не е включен (напр. акатистният цикъл във „Вагопед“ от 1704 г.), и към ерминии след Дионисий, в които Акатистът е вече съставна част от иконографията (напр. акатистните цикли в „Ивиرون“ от 1795 г. и в „Зограф“ от 1817 г.).

За Богородичния Акатист е по-правилно да се говори в множествено число и то не само защото съществуват множество Акатисти към Пресвета Богородица¹⁶, а преди всичко, защото най-ранният от тях – „Акатист на Пресвета Богородица“ от VII век – функционира като прототекст на всички останали в езиково и стилово отношение. От една страна, имаме акатисти, свързани с Богородични празници (Благовещение, Рождество, Успение, Покров Богородичен), от друга – с нейния статут на закрилница на Света Гора – Атон („Акатист на Пресвета Богородица Игумения Атонска“) и не на последно място имаме множество акатисти, свързани с нейни икони („Скоропослушница“, „Достойно ест“, „Портаитиса“, „Троеручица“, „Живоносен източник“ и др.). Това отнема онази оригиналност на Акатистния текст, която несъмнено е имал в момента на сътворяването му. Векове по-късно, когато свързаните с Богородица акатистни текстове вече са десетки, проблемът е както на словото, така и на образа: всеки текст по определен начин връща към изходния образец, но и обратно, а това рефлектира върху иконографията в случаите, когато рисуваме свързани с Богородица и Иисус Христос сцени, както и върху иконографията на самия Богородичен Акатист. Би следвало, когато се интересуваме от иконографията на Богородичния Акатист, да се насочим към няколко определени текста: на първо място, разбира се, към най-ранния „Акатист на Пресвета Богородица“, а след това към някои канонични и апокрифни текстове (евангелските текстове на Матей и Лука, Протоевангелие от Яков и др.), тясно свързани с определени строфи в Акатиста. Но се оказва, че това е недостатъчно. Част от другите акатисти използват активно не само отделни фигури от дискурса на първия Акатист, но и ги доразвиват на един палимпсестен принцип: изтриват и пишат върху тях, добавят или отнемат, украсяват или опростяват, усилват или отслабват, като най-често в един панегиричен устрем непрекъснато сочат изходния образец за по-голяма достоверност или убедителност. Богородичните акатисти следва да се четат по модела на „Успоредните живописи“ на Плутарх; именно успоредяванията между тях показват *допълнителния живот* на всяка една строфа от ранния „Акатист на Пресвета Богородица“.

¹⁶ По-голямата част от тези Богородични Акатисти могат да бъдат видени в посочената в библиографията книга „Акатисти. Книга 2“, издание на Света Гора – Атон.

Защо е важно да познаваме този „допълнителен живот“ на автентичните строфи? Природата на диалога между слово и образ е такава, че образът може да попие различни места, ако в тях звучат сходни (или дори идентични) слова. Пренебрегнем ли този факт, ще изпуснем част от референциите в иконографската програма. Ето няколко примера. Първият кондак на Богородичния Акатист („*На Тебе, Богородице, поборнице-войвода, ние твоите раби, след като се избавихме от злини, пеем победни и благодарствени песни. И понеже имаш непобедима сила, от всякакви опасности ни освободи, та велегласно да Ти пеем: Радвай се, Невесто Невестна.*“), който определено звучи внушително и чиито символни пластове са свръхбогати на значения, се среща като първи кондак – с малки или по-големи вариации – в още няколко акатистни текста, посветени на Пресвета Богородица: „Акатист на Пресветата наша Владичица Богородица в чест на Нейната икона *Радост на всички скърбящи*“, „Акатист на Пресвета Богородица в чест на Нейната икона *Отрада или Утешение*“, „Акатист на Пресвета Богородица в чест на Нейната чудотворна икона *Троеручица*“, „Акатист на Пресвета Богородица в чест на Нейната чудотворна икона *Иверска*“, „Акатист на Пресвета Богородица в чест на Нейната чудотворна икона *Неизгаряща къпина*“. Подобни думи могат да бъдат казани за почти всички строфи в Богородичния Акатист. Нещо повече: реторичните фигури от Богородичния Акатист се разпростират отвъд корпуса с Акатисти, посветени на Богородица, нейни празници и икони. Откриваме ги в т.нар. „Акатисти към Господа“, в „Акатисти на светите безплътни сили“ и дори в Акатисти на отделни светии. Става дума за *акатистен фигуративен език изобщо*, за явление, което надскача рамките на конкретен текст (въпрос, който заслужава внимание, е дали това е приоритет само на територията на словото, тъй като неминуемо рефлектира и върху иконографията). И ако наистина приемаме, че Богородичният Акатист от VII век е най-ранната форма на акатист, то следва, че функционирането на Богородичния Акатист като модел за по-нататъшни възпявания е сигурен знак за архетипизирането му (като текст) и значимостта му (като сила на Богородичния образ). Или както бе модерно да се казва в зората на културната семиотика – по отношение на останалите акатисти Богородичният Акатист функционира като първична моделираща система. По отношение към езика за Богородица обаче, Акатистът е вторична моделираща система, тъй като стъпва върху множество езикови предобрази.

Езиковите *предобрази* на Богородичния Акатист имат важна функция в очертавания от нас палимпсест – те са прекрасен вход към ризомата от смисли, които акатистното слово осенява. Можем да ги открием на различни места. Например, при прочит на протоколите от Третия вселенски събор в цитираните речи на Александрийския епископ Кирил и най-вече в онази беседа на Кирил против Несторий, (Деяния 1: 279–281), която е произнесена в храма на Светата Дева Мария на по-късен етап от събора – когато седем от защитниците на Несторий го изоставят и се присъединяват към православ-

ните изобличители на ереста на Несторий. От възхвалите в тази реч се ражда хвалебствено-благодарствената реторика в икосите на бъдещия Богородичен Акатист – не само като патос, но и като изрази: „евлогизмите“ са изместени от хайретизми, но анафоричното звучене се запазва. Така от *„Благославяме те, Богородице Марийо, неугасим светилник“* се ражда Икос 11 (*„В Света Дева виждаме светлоносна свещ“*); от *„Благославяме те, Богородице Марийо, венец на девството и храм неразрушим“* се ражда Икос 10 (*„Опора си за девиците, Богородице Дево“*); от *„Благославяме те, Богородице Марийо, вместилище на Невместимия, майка и Дева“* се раждат Икос 2, Кондак 2 и Икос 3 (*„как при безсеменно зачатие говориш за рождение“*, *„Неизкусобращната да зачене и благоплодна утроба показва“* и *„като прие в утробата си Бога“*); от *„Чрез тебе небето тържествува, ангели и архангели се радват“* се ражда Кондак 9 (*„цялото ангелско естество“*) и най-сетне от *„Но кой от хората би могъл достойно да възхвали прехвалната Мария?“* се ражда Икос 9 (*„Многоречивите оратори ги виждаме като безгласни риби, щом е реч за тебе, Богородице“*). Видно е, че беседата на Кирил Александрийски поражда модела за възхвала, немислима отвъд декларативните и експресивните речеви актове, които пък на свой ред ще породят и хайретизмите в звученето на Акатистното слово. Онова, което липсва в нея, е наративността – при Кирил Александрийски имаме възхвала без разказ; сюжетът е потиснат. Именно *разказването* ще бъде изведено първоначално в Акатиста в неговите кондаци – като основа на възхвалите в неговите икоси. Липсата на наратив във възхвалите от Третия вселенски събор до голяма степен обяснява защо първите образи на Пресвета Богородица не са сюжетни, а възхвалителни. Иконичният наратив е ограничен до няколко сцени от Великите празници, някои от които по-късно, трансформирани, ще влязат в състава на Акатиста (донякъде това подсказва и настояването за по-късното обединяване на христологическата и мариологическата линия в химничното акатистно послание).

Словесните наслагвания крият и други връзки в дълбините си. Доколкото документите от Третия Вселенски събор съдържат веднъж актове, разпространени преди самия събор, и втори път деянията от самия събор, тук би следвало да посочим и беседата на Кизическия епископ Прокъл, изречена преди самия събор в константинополска църква в присъствието на Несторий (Деяния, 1: 137–142). Бих казал, че моделът на изказ се оформя тук и че по-късно е подет и усилен от Кирил (*„святата Богородица Дева Мария е едновременно майка и Дева; или „О, чудна утроба! В теб е изковано оръжието против смъртта! В теб е написан свитъкът на всеобщото избавление! О, величествен храм!“*). В един от изразите на Прокъл откривам теологическата същност на Богородичния Акатист – *„чисто съкровище на девството, чертог, в който Словото си оневести плът“* – чиято кулминация е рефренното *„Невесто Невестна“*, а преди това възхожда към онзи *„палат на безсеменно оневествяване“*, роден в хайретизмите на Икос 10. Разбира се, именно в речите на Кирил Алексан-

дрийски изказът по отношение на Богородица достига своя апогей. Затова не би било пресилено да се каже, че ако сюжетната част в кондаците на Акатиста има свой предобраз в евангелското слово, несюжетната част в икосите има за свой предобраз апологетичните речи на Третия Вселенски събор и най-вече словата на Кирил Александрийски и Кизическия епископ Прокъл. Това, което все още липсва, е предобразът на хайретизмите, тяхната реторика и словесна направа. Всъщност палимпсестите са затова – те винаги крият и други неподозирани пластове. Затова бих върнал още по-назад, за да добавя едно ранно вдъхновено слово – това на св. Методий Патарски (†311)¹⁷. Ако Кирил и Прокъл институционализират похвалата към Богородица по време на Третия Вселенски събор и това отеква доста силно, то проповедта за Сретение на св. Методий Патарски, макар и не толкова популярна, ражда връзката с архетипното звучене на хайретизмите след познатото „Радвай се, благодатна! Господ е с тебе“ (Лук. 1:28): „*Радвай се, вечна, нескончаема радост наша. Ти – начало, средина и край на нашето тържество. Ти – драгоценен перл на царството, истинно хранилище на всяка свещена жертва, одушевен жертвеник на хляба на живота. Радвай се, съкровище на Божията любов. Радвай се, източник на човеколюбието на Сина. Радвай се, благословена планино на Св. Дух. Ти – възсияла светлина на Слънцето, родила в края на времето Родения отначало. Молим те непрестанно, – спомняй си, всесвета Богородице, за нас, които се хвалим с тебе и с благолепни славословия почитаме винаги живата и неизгладима твоя памет [...]*“.

Така моделът на възпяването на Богородица заживява с различни лица още на границата на третото и четвъртото столетие, за да постигне еманацията си в Акатистното слово няколко века по-късно. В основата е един *език* (система от изразни средства и похвати), който в началото плува в омилетичните води на беседата и проповедта, а по-късно, вече като оформена жанрова система, се движи от кондака през акатиста към канона. Върху него функционират отделните речевни прояви на този език, в които има както движение вътре в самата акатистна форма, така и взаимодействие с други химнографски и поетически творби. Така с посланията и звученето на Акатиста по естествен начин след VII век се свързват отделни творби на Георги Писида, Мануил Фил или Ефрем и пак по естествен начин се оформят визуалните образи и образи-разкази, които постепенно се обединяват след първите десетилетия на XIV век в цялостен Акатистен цикъл. Ражда се един вариативен множествен текст, изграден от динамиката в диалога между слово и образ, в който все по-голяма роля се пада на *превода* от една знакова система в друга – най-вече когато акатистният текст се изобразява. Независимо дали зографът си дава сметка или не, той рисува много

¹⁷ За св. Методий Патарски – вж. Поптодоров, Теодор. Т. 2. История на проповедта., с. 120–122. Поптодоров пръв отбелязва, че „лирично-молитвеното обръщение“ на св. Методий Патарски „се явява като прототип на съчиняваните по-късно акатисти в чест на Богоматер“.

повече текстове от конкретния, който – фигуративно или буквално – държи в ръцете си. Искаме например да изобразим Кондак 2, а след него и Икос 2 от Богородичния Акатист. Пред нас е образът на „святата, която вижда себе си чиста, и с дръзновение“ говори на архангел Гавриил. Тя прави това, защото „иска да разбере думите на благовестието“ му. Тези две отделни строфи в Богородичния Акатист, за които ерминиите предлагат и две отделни визуални решения, „Акатист на свети архангел Гавриил“ събира в едно цяло (Кондак 7): *„Като искаше да разбере думите на благовестието на Архангел Гавриил, Пресветата Дева Мария, виждайки Себе Си чиста, му каза с дръзновение [...]“*. По подобен начин работи огромна част от късните акатистни схеми – разделеното събира, събраното разделя, синтезираното разгръща, а разгрънатото сбива. Но ако текстът постъпва така *със-себе-си* (с други текстове), няма ли отворена врата за подобни дисеминации и пред образите? Можем да рисуваме сцените, свързани с Благовестието на Пресвета Богородица под различни въздействия: на евангелското слово (в неговата канонично-апокрифна разнородност), на акатистното слово, на химнографско-поетичното многообразие от текстове, с които то се свързва по един или друг начин, дори под въздействие на словото в ерминиите. Ветрилото на възможните рефлексии е доста широко – от тълкувателната възможност до панегиричната устременост. Ето защо можем да рисуваме *същото*, като отнемаме или добавяме според избрания тип текст (всъщност точно това съветва Дионисий от Фурна при изобразяването на онези сцени в Богородичния Акатист, които съвпадат със сцени от Дванадесетте Велики празници). Но това, както ще видим, предполага и *различия*. Затова може би е време да се насочим към самия Акатист.

ВТОРА ЧАСТ: ЕТЮДИ ВЪРХУ ИКОНОГРАФИЯТА И ИКОНОЛОГИЯТА НА БОГОРОДИЧНИЯ АКАТИСТ

Разбирането за иконологията като иконография с интерпретативна насоченост, което дължим на Ервин Панофски, както и разбирането на Богородичния Акатист като палимпсестно наслояване, в което фигурите на химничното и на визуалните разкази се преплитат и до техните значения достигахме чрез улавяне на „разговора“, който водят, води до определен тип прочит на цикъла – както като цяло, така и на съставлящите го сцени¹⁸. То неминуемо вече е

¹⁸ Вж. Панофски 1986: 73–98 и особено схемата на с. 84–85 за иконографския анализ и иконологичната интерпретация. Вж. и: Шапиро 1993: 290–299 за разделението на „теми на състояние“ и „теми на действие“, което също може да бъде отправна точка за палимпсестно четене на Акатиста. Тук трябва да изтъкна още един текст, който нещо разкрива пътищата за проникване на химничната поезия в църковната живопис и е важен за четенето на Акатистната иконография (вж. Бакалова 1991: 3–20). Използвам случая да отбележа своята признателност към проф. Бакалова за дългогодишната ѝ подкрепа към усилията ми в областта на словото и образа.

семиотично четене. Диалогът между слово и образ и богатството на техните взаимопрониквания по принцип може да бъде проследен в пълнота чрез идеята за знака. Тук обаче в истинския смисъл на думата ставаме свидетели на *полилог*¹⁹. Първите текстове, на които Акатистното слово е „задължено“, са евангелските текстове и прилепнали към тях омитетични слова; веднъж родено, успоредно с него отекват други химнични и поетични творби. Акатистните изображения *четат* и *превеждат* както Акатистното слово, така и всички действителни и възможни светове, с които то може да бъде свързано. Тук най-жива е връзката с евангелското слово, но тя не е единствена. Ако перифразираме Робърт Скоулз (Скоулз 1991: 218–219) не можем да натоварим Акатистното слово с произволни значения, но можем да го натоварим с всички онези значения, които успеем да свържем с него, прилагайки определен интерпретационен код. По този начин творенията на зографите се включват на свой ред във все по-разпростиращия се интертекст. Акатистните сцени са (предшествани и) съпътствани от сцени от Господските и Богородичните празници, както и от Рождественските стихирни, от миниатюри, от икони, изобразяващи десетки Богородични типове, а в един момент към тях се напластява и метазикът на ерминиите, роден от вслушване в диалога на Акатистното слово с тези творби и вглеждане в наследството от изображения, с които „разговаря“. Да проследим този полилог означава да видим процесите, в които измеренията на Акатистното слово (и най-вече сложната динамика между интенционално състояние и речев акт вътре в него) се снемат в изображенията: онзи *особен превод*, за който говорих в първата част, при който полученият визуален модел следва богатото на конотации Акатистно слово, но в същото време върху него се напластяват и *отзвущи* от други – словесни, но и визуални – творби. Акатистната текстовост е сложна плетеница от словесни форми, фигури, стилови извивки, които са повторяеми, но и когато са различни – невъзможни без съотнасянето им едни към други. Изображението *помни* това. С всички тези уговорки пристъпвам към самия Акатист и неговото живеене сред текстове и образи, за да опитам да открия как в подобно палимпсестно наслагване е възможна иконографията на цикъла. В началото на всеки етюд ще давам текста на Богородичния Акатист, съответстващ на включените в етюда сцени²⁰. Не на последно място, нашият разказ неизбежно ще се преплита с множество други разкази – от времето на Светите Отци на Църквата до наши дни някои от акатистните строфи, които разглеждам, и най-вече евангелските текстове, към които отправят, са поле на стотици тълкувания.

¹⁹ Вж. книгите ми „Семиотика на цвета в поетичния текст“ (София, 1997, 376 с.; главата „Цветове, знаци, думи“) и „Слово и образ“ (София, 2003, 287 с.; главите „Семиотичното четене“ и „Полилог“), където за първи път развих по-подробно тази идея.

²⁰ Текстът на Богородичния Акатист предавам по изданието: Акатисти. Книга 2. Света Гора – Атон, Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 2010, 127–136.

ПЪРВИ ЕТЮД: БЛАГОВЕСТИЕТО



Сцена първа: Икос 1. Ангел представител

Първият Ангел бе пратен от небето да каже на Богородица: Радвай се! – и като видя, че Ти, Господи, едновременно при тоя безпльтен глас, се възпльгаваш, стоеше ужасен и викаше към Нея така: Радвай се Ти, чрез Която ще изгрее радостта; радвай се Ти, чрез Която клетвата ще изчезне. Радвай се Ти, която възвърна падналия Адам; радвай се Ти, Която избави Ева от сълзи. Радвай се, висота, трудно постижима с човешки мисли; радвай се, дълбоко, в която мъчно се прониква и с ангелски очи. Радвай се, защото Ти си царски престол; радвай се, защото носиш Оногова, Който всичко държи. Радвай се, звездо, която явяваши Слънцето; радвай се, утробо на Божественото възпльщение. Радвай се Ти, чрез Която се обновяват тварите; радвай се Ти, чрез Която се прекланяме на Твореца. Радвай се, Невесто Невестна.

Сцена втора: Кондак 2. Святата, която гледа

Святата, виждайки себе си чиста, с дръзновение казва на Гавриила: „Пречудното в твоите думи се показва на душата ми трудно за приемане, защото, как при безсеменно зачатие говориш за рождение, като казваши: Азлуия“.

Сцена трета: Икос 2. Разум недоразумеваемый

Като искаше да разбере недостижимото за разума, Дева извика към Божия служител: Кажй ми, как е възможно да се роди Син из чиста утроба? А той със страх се обърна и И каза така: Радвай се, Таиннице на неизказания Божий промисъл; радвай се, тиха вяра на молещите се. Радвай се, начало на Христовите чудеса; радвай се, основа на повелите Му. Радвай се, стълбо небесна, по която слезе Бог; радвай се, мосте, който превеждаши човеците от земята до небето. Радвай се, преславно чудо за ангелите; радвай се, крайно плачевно поражение на демоните. Радвай се Ти, Която неизказано роди Светлината; радвай се Ти, Която не научи никога, как стана това. Радвай се Ти, Която превъзхождаши по разум премъдрите; радвай се Ти, Която озаряваши ума на верните. Радвай се, Невесто Невестна.

Първите три сцени в Богородичния Акатист са свързани с благовестието на пресвета Богородица от архангел Гавриил. Сред каноничните евангелски текстове то се опира единствено върху текста на Лука (Лук. 1: 26–38). В апокрифната литература за благовестието разказва творбата „Протоевангелие от Яков“ (Яков 1, XI: 1–2), възникнала през втората половина на II век и известна в старата българска литература чрез преводи през XI–XII век като „Повест на архиепископ Яков Йерусалимски за рождението на преславната наша владичица Богородица и вечнодева Мария“ (Яков 2, 12). Върху тези два разказа се самоизписва текстът на първите три строфи, като Акатистното слово *помни* и корпуса от произведения и слова между II и VI век. За най-ранните изображения на благовещението това вероятно е било достатъчно. За по-късните обаче,

особено след X век във Византия (Метафрастовата традиция) и след началото на XIV век в България, палимпсестът е много по-богат, тъй като включва един обширен кодифициран корпус от агиографски творби (сред тях „Слово за Благовещение на Пресвета Богородица“ с дата 25 март, както и „Събор на свети архангел Гавриил“ с дата 26 март). Този корпус се допълва от множество акатистни текстове, писани по-късно по модела на Богородичния Акатист, сред които се открояват много ярко: „Акатист на Благовещение на Пресвета Богородица“ и „Акатист на свети Архангел Гавриил“. Те са не само важен интертекст, но и призма за наблюдение на Богородичния Акатист. Уводната строфа на „Акатист на Благовещение“ въвежда фигурата на *великото тайнство на Боговъплъщението*, което е интерпретативен език спрямо Богородичния Акатист. Кондак 3 хвърля допълнителна светлина върху това къде и как точно се осъществява словото на благовестието („в Нейния вътрешен чертог, не грижеща се за житейските неща, но *пребиваваща в молитва и четене*“) и върху иконографските аспекти на разтворената пред Богородица книга в този момент („разтворила книгата на пророк Исаия, четеше неговите думи“). Икос 9 изрича думите, които носят жив спомена за евангелското слово на Лука, но не прозвучават в Богородичния Акатист („ето рабинята Господня; нека ми бъде по думата ти). Колкото до „Акатист на свети Архангел Гавриил“, както вече посочих по-горе, в рамките на Кондак 7 са интерфериращи две строфи от Богородичния Акатист (Кондак 2 и Икос 2). Това сочи принципът на текстовото моделиране на акатистните слова, предлага и *пътница* за превод на изображението. Жанровото многообразие започва да играе огромна роля, когато различни текстове артикулират една и съща тема (или събитие). Един и същи момент от разказаната история сочи различни места – епизод от евангелски текст, акатистни химни, слова по случай празника, стихотворни възхвали и пр. Близки по строеж и смисъл речеви актове „влизат“ в рамките на изобразяваната сцена. Иконографският *превод* следва не само текста на Богородичния Акатист, а целия този интертекст, изтъкан от видими и невидими връзки. При това доколкото първите три сцени съвкупно изразяват благовестието на пресвета Богородица, иконографията неизбежно се свързва и с *почерка* на утвърдена вече сцена от Великите празници – „Благовещение“. В този смисъл Богородичният Акатист, който като текст детайлизира събитието, предполага и детайлност на жестовостта и на изображението като цяло; предлага повече от една сцена на Благовестието. До установения вече *символен модус* на благовестието – сцената „Благовещение“, застава *визуалният разказ* за благовестието – Акатистните сцени.

Ерминиите се включват в този диалог с конкретни иконографски решения²¹. В ерминията на Дионисий от Фурна сцената по Икос 1 е със заглавие

²¹ Привличането на ерминии в наблюдението на диалога между слово и образ има една водеща функция. При иконографските програми, реализирани след появата на дадена

„Ангел предстател“ и с описание „Дом. Пресвета Мария *седи на столче и przede червена коприна*. От небето на облак слиза към нея архангел, с дясната ръка я благославя, а в лявата държи цъфнала вейка“ (отликите в описанието на сцената „Благовещение“ при Господските празници са незначителни). В ерминията на Дичо Зограф сцената е със заглавие „Акатист на Богородица“ и описание: „[...] балкон с разтворена завеса, а под нея *Богородица седи на хубав стол*. Пред нея столче, а на него *отворено евангелие* с надпис: „Ето девицата ще зачене в утробата си и ще роди син“. *Тя гледа в евангелието и дясната ръка е поставена на книгата*. Срещу нея архангел Гавриил, по-високо от Богородица, на облаци. С лявата ръка ѝ подава цвете, с дясната я благославя и ѝ *говори с уста или чрез книга, както желаеш*. Главата му е над нея [Богородица] и е малко приведена. Облечен е в стихар до краката. Бос е. [...] Той ѝ говори: „Радвай се, преблагословена, понеже Господ е с тебе“.

Двете ерминии разкриват два различни образа на Богородица: *предящата* и *четящата*, като и двата са ранни. Тук, разбира се, трябва да имаме предвид знаковия характер на коприната (багреницата, пурпура – по Яков), която символизира храмовата завеса, а така също и знаковия характер на книгата (свитъка, полето на изписания текст) – тя присъства не толкова и не само като предмет, но и като референт за изреченото слово, което функционира в изобразението²². Чрез изписаното (и дори само загатнатото в книгата) слово изобразението сема в себе си както конкретен текст, така и целия моделиращ свят на текста. Образът на *четящата* Богородица може да се осмисли и чрез самия акт на четене, което реабилитира предметния статус на книгата (акатистното послание, че Богородица „*пребивава в молитва и четене*“, а не в житейски неща), но много по-силно е осмислянето, че текстът, който е разтворен пред нея в книга или свитък, има знаковото свойство да препраща отвъд предметността – към пророческото слово на Исая (Ис. 7:14), към отъждествяване с образа на София и към „виждане“ на бъдните дни, които ѝ предстоят, или към други важни слова, които се взаимопроникват с изображението и без които то не може да разкрие скритите смисли на своето послание. Иконографията на сцената откроява позата на Богородица („седи“), същевременно удвоява заниманието ѝ в момента на явяването на ангела: *prede* „червена коприна“ при Дионисий, *чете* Евангелието при Дичо Зограф. Текстът на Лука *мълчи* по отношение на заниманието на Богородица, единственият евангелски разказ,

ерминия (т.е. от XVI век насетне), може да се проследи доколко тя реално става участник в диалога между словото и образа. Що се отнася до иконографските програми преди XVI век, ерминията позволяват „да се види“ върху какви образци и тенденции стъпват заръките в тях, какво открояват от предходните епохи, както и да се добият впечатления за някои незапазени днес паметници. В този смисъл ценни са *връщанията*, които Дионисий от Фурна например прави към образите на Панселин.

²² В тази връзка срв. и: Смядовски, Стефан. Светци, свитъци, книги. Посланията на текста в иконографския материал. София: Агата-А, 2003, Studia Classica, 146 с.

който включва това, е „Протоевангелие на Яков (Яков 1, 12; Яков 2, XI–1). Иконографията, която търси текстова опора за това какво прави Богородица, когато се явява ангелът (както и ерминията на Дионисий по-късно), се осланя единствено на Яков. Иконографски съответствия можем да открием и в двете посоки. Това, което препоръчва Дионисий от Фурна, виждаме в ранната ака-тистна сцена в Томичовия псалтир (Богородица на стол с вретено в дясната ръка и червена прежда в лявата ръка), както и в атонския манастир на св. Дионисий (разликата от Томичовия псалтир тук е, че Богородица е вдигнала дясната си ръка пред гърдите; подобен жест имаме и в сцената в Бачково – вж. фиг. 2). Това, което препоръчва Дичо Зограф, виждаме още в мозайката от края на XIII век в „Санта Мария ин Трастевере“ (Богородица седи на стол с



Фиг. 2. Икос 1: Първият Ангел бе пратен от небето да каже на Богородица: „Радвай се!“. Стенопис в нартекса на Съборния храм на манастира „Дионисий“, Света Гора – Атон (1546–1547). A Prince of Angels. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Dionysiou Monastery (1546–1547). Mount Athos, Greece

евангелие, но затворено в лявата ръка; затворената книга е предмет, който скрива конкретиката на посланието, но едновременно с това е и *символен модус*²³, криещ в недрата си тайнството на пророчеството за възплъщението). Редица изображения обаче следват друг канон на изобразяване (ако обърнем

²³ Навсякъде в текста използвам „символен модус“ (Symbolic mode) в смисъла на Еко (вж. Еко 1986: 156–163). Съдържанието на символа е мъглявина (nebula) от възможни интерпретации; текстуална модалност, начин за създаване и интерпретиране на текста. В този процес се актуализира символният модус – начин не само да се създаде текст, но и да се интерпретира текст.

реверсивно силата на действие на ерминиите, би трябвало да кажем, че се *отклоняват* от предписаното и в двете ерминии). Като първа Акатистна сцена те представят Богородица на кладенеца, както е в „Протоевангелие от Яков“ (Яков 1, XI–1; Яков 2, 12). Такива сцени виждаме в Сеславския манастир, Печката патриаршия, „Ватопед“ (фиг. 3) и в една икона от Балканите от трета-



Фиг. 3. Икос 1: Първият Ангел бе пратен от небето да каже на Богородица: „Радвай се!“; Стенопис в екзонартекса на Съборния храм на манастира „Ватопед“, Света Гора – Атон (1704). A Prince of Angels. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Vatopediou Monastery. Mount Athos, Greece (1704)

та четвърт на XIV век²⁴, като и в четирите случая приветствието на ангела към Богородица става *навън*. Този иконографски превод не е лишен от основание, тъй като в сюжета на разказа именно когато е със съд за вода при кладенеца, тя чува архангелското слово „Радвай се, благодатна...“, а след това, „обхваната от страх“, влиза в къщи, оставя съда, сяда на стола, взема „червеното“ и започва да преде. И ако Лука *мълчи* по въпроса за заниманието на Богородица при появата на ангела (и това оставя усещането за лакуна, която в бъдещите прочити на слова и изображения може да бъде запълнена по единия или другия начин), то той съвсем ясно указва, че ангелът е вътре в помещението при Богородица, когато изрича архетипното слово на хайретизмите: „Ангелът влезе при нея и рече: Радвай се, благодатна! Господ е с тебе; благословена си ти между жените“. Докато Лука интериоризира случването на благовестието (вътре в дома на Богородица), Яков го екстериоризира (навън при кладенеца). Същевременно докато Лука не сочи заниманието на Богородица, Яков сочи редуващите се занимания на Богородица (навън е със „стомна за вода“, вътре „преде багреница“ и „тъче пурпур“). Сред тази смесица от словесни кодове, чието начало са разказите на Лука и Яков, иконографските кодове избират най-напред „своя“ текст, а след това избират дали да следват континуитета на събитието, или да го нарушат, като често контаминират словесните кодове. Ако иконографското благовестие е навън при кладенеца, Лука е изместен, предпочетен е Яков; ако е вътре – обратно (срв. с: Charalampidis 2007: 25–36). Тогава идва ред да бъде избран и символният модус на Богородица чрез изобразяваното *вътре* действие – предящата или четящата Мария.

В рамките на иконографския код на благовестието изобразяваното действие предлага различни иконични изказвания, някои от които не познават седящата Богородица. Например сцената от Акатистния цикъл в Марков манастир представя Богородица с вретено и прежда в лявата ръка, но *права*, да слуша думите на благовестието (правя е тя и в първата от малкото оцелели Акатистни сцени в трапезата на атонския манастир „Ставроникита“, рисувани от Теофан от Крит през 1546 г., както и в Новгородската Акатистна икона от границата на XIV–XV век; идентична жестовост загатва и полузапазената сцена в Роженския манастир). При изобразяване на същата сцена в атонския манастир „Преподобни Григорий“ (1768–1779) зографите Гавриил и Григорий от Кастория рисуват Богородица седнала с разтворена книга в ръка, независимо от факта, че в известната по това време ерминия на Дионисий от Фурна (1729–1732) се препоръчва другия ипостас. На Света Гора това се повтаря отново в самия край на XVIII век в Акатистния цикъл в „Ивиرون“ (Богородица е коленичила с отворено евангелие пред себе си), а в началото на XIX век – и в Акатистния цикъл в „Зограф“

²⁴ Иконата се пази в музеите на Московския Кремъл (№ Ж–256). За повече подробности вж. Лифшиц 1991: 223. По-нататък в текста „Балканската икона от XIV век“. В същото издание виж и за Новгородската икона от XIV–XV в.

(Богородица седи на стол с отворено евангелие пред нея, върху което е положила лявата си ръка). И трите изображения се доближават до иконографския код на мозайката от „Санта Мария ин Трастевере“ от края на XIII век. Като цялостно внушение иконографският код на първата сцена се изгражда от *иконичния хайретизъм*, който е в жеста на архангел Гавриил (включващ и разпознаваемата знаковост на лилиума), и *иконичния разказ*, който е в плетеницата от жестове и пози на Богородица, както и от нейното ситуиране вътре или вън от дома (и отново разпознаваемата знаковост на символите на чистота и непорочност около Мария). Докато визуалният хайретизъм е почти константен, визуалният разказ за Богородица се променя. Причини за това са както предпочитанията към определен текст като основа на разказа (съответно – неговото словесно „поведение“ на изричане или замлъкване), така и отсъствието на допълнителен наративен момент в Акатистното слово. Причината за промяна в иконографския код е *поведението* на речевите актове, преведени в изображението – тяхната способност да разкриват и утвърждават светове, но и да замлъкват: лакуни, които изображението трябва неизбежно да запълни.

Цялата деятелна мощ на словото във втория кондак в Акатистния химн пада върху Богородица, която в каноничните текстове чуваме да говори единствено в евангелието от Лука: два пъти в разговора с ангела (Лук. 1:34; 1:38) и един път в разговора с Елисавета в нейния дом (Лук. 1:46–55). Кондак 2 се изгражда върху първата реплика на Мариам от Лук. 1:34 („Как ще бъде това, когато аз мъж не познавам?“), но двете строфи в Акатиста не са пряко следствие една от друга, а по-скоро два различни режима на четене на текста на Лука. В евангелския текст след думите на Мариам ангелът заговаря за възплащаването на Бог-Слово като предстоящо (същият хронологос имаме и при Яков), докато предходната строфа на Акатиста вижда едновременност на действието и изказа (истински перлокутивен акт): „и като видя, че Ти, Господи, *едновременно при това безплътен глас, се възплащаваш*, стоеше ужасен и викаше към Нея: Радвай се“. Това подсказва, че както акатистното слово, така и неговото изобразяване, са инварианти на словото на Лука и/или Яков и че акатистната идея търси по-скоро нов символен модус при изграждане на своя словесен и иконичен разказ, отколкото континуитет в наративната схема.

В ерминията на Дионисий сцената е със заглавие „Святата, която гледа“ и описание: „Къща. Пресветата *стои изумена и държи в ръка свитък*, на който пише: „Как ще бъде това, когато аз мъж не познавам?“ (срв. Лук. 1:34), а архангел Гавриил стои пред нея, *с дясната ръка я благославя, а с лявата държи свитък*, на който пише: „Радвай се, Благодатна! Господ е с тебе!“ (срв. Лук. 1:28; сходно в Яков:12). В ерминията на Дичо Зограф сцената е със заглавие „Святата, която гледа“ и описание: „Къща с големи сводове. От лявата страна е Богородица, *изправена, засрамена, с наведена глава*. [...] От дясната страна е архангел Гавриил, но застанал по-долу, не както в горния случай. Дясното му крило е през главата обърнато назад. Пак *в лявата си ръка държи цвете*, а

с дясната благославя, гледа в нея и ѝ говори: „Не бой се, Мариам“ (срв. Лук. 1:30; сходно в Яков 1, 12; Яков 2, XI-2). А *тя държи в лявата си ръка книга* и казва: „Как ще стане това, тъй като аз не познавам мъж“. Ерминиите натрупват нови интенционални състояния към познатата ни вече от Лука „смутена“ и „размишляваща“ Мария (Лук. 1:29), както и към „със страх изпълнената“ и питаща се Мария от „Протоевангелие от Яков“ (Яков 1, XI:1): „изумена“ (Дионисий) и „засрамена, с наведена глава“ (Дичо Зограф) – все предизвикателства към изобразяването на сцената, опиращи до ракурса на изобразяване, позата на тялото и жестовия език на главата и ръцете.

Сцената в Томичовия псалтир (1360–1363) представя Богородица седнала, но не със свитък или книга, както е според по-късните предписания на ерминиите, а със същото вретено и червената прежда от предходната сцена. Изобщо знаците на писаното слово отсъстват в благовестието на Томичовия псалтир, вероятно защото и самите изображения – като *илюстрации* – попадат *сред* словото. И друго изображение от Палеологовата епоха – това в Марков манастир, представя Богородица седнала (зографът сякаш разменя позите на Богородица като съответствие на първите две строфи). Иконографският код е същият и в Печката патриаршия. Променената поза на Богородица, която стои срещу ангела, изправена със свитък в ръка, откриваме в католикона на Роженския манастир и в атонските манастири „Преподобни Григорий“, „Иви-рон“ (фиг. 4) и „Зограф“, или изправена, но без свитък, както е в Бачково и



Фиг. 4. Икос 1: Първият Ангел бе пратен от небето да каже на Богородица: „Радвай се!“; Кондак 2: Святата, която гледа (Святата, виждайки себе си чиста). Стенопис в екзонартекса на Съборния храм на манастира „Ивиرون“, Света Гора – Атон (1795). A Prince of Angels. The Holy Maiden seeing. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Iviron Monastery. Mount Athos, Greece (1795)

атонските манастири „Дионисий“ и „Ватопед“. Началото на този иконографски код е в Балканската икона от XIV век, по-късно го откриваме и в Новгородската икона от края на XIV век.

Любопитно е, че вторият икос се изгражда върху същия речев акт, върху който се изгражда и вторият кондак: „Как ще бъде това, когато аз мъж не познавам?“. Но докато кондакът е построен изцяло върху въпроса на Богородица, икосът е построен върху отговора на ангела, като (най-вероятно) в името на континуитета, въпросът на Богородица е повторен отново. И трите акатистни текста изписват лакуна по отношение на крайния отговор на Богородица, който рамкира събитието – след получаването му ангелът си „отива от нея“. „Ето рабинята Господня; нека ми бъде по думата ти“ (Лук. 1: 38). Изображенията, а и ерминията по-късно „поправят“ този *пропуск* на словото, което в химничната си устременост е нарушило отново линейната последователност на разказа. В ерминията на Дионисий от Фурна сцената е със заглавие „Разум недоразумеваеми“ и описание: „Къща. Архангелът стои благоговейно, с дясната ръка сочи небето, а в лявата държи свитък с надпис: „Дух свети ще слезе върху тебе и силата на Вишния ще те осени“. (срв. Лук. 1:35) Пред него стои пресветата, с дясната ръка върху гърдите, а с лявата държи свитък с надпис: „Ето рабинята Господня; нека бъде по думата ти“ (срв. Лук. 1:38; сходно в Яков: 12). В ерминията на Дичо Зограф със заглавие „Разум недоразумеваемый“ и описание: „Къщи. От лявата страна е *Богородица права, малко понаведена, дясната ръка на гърдите, а в лявата държи книга* с надпис: „Ето рабинята господня: нека бъде според твоего слово“. [...] Над нея е събрана завеса. Отгоре св. Дух слиза право на главата ѝ. Ангелът срещу нея – още пониско, отколкото във втория случай. С лявата ръка ѝ подава вейка с три листа, а с дясната – вдигната нагоре, със завит ръкав, ѝ показва с пръст и говори: „Светият дух ще дойде върху тебе (и силата на Всевишния ще те осени)“. И тя му отговаря на книга, както е дадено по-горе“.

Тук знаковата природа на изображението личи особено ясно. Третата акатистна сцена в Томичовия псалтир предлага това, което някои вече изобразяват като първа сцена на благовестието, а именно образа на Богородица на кладенеца. То неочаквано връща към „Протоевангелие от Яков“, сякаш за да покаже, че смесването на двата евангелски текста позволява на иконографския код да избира къде и как да полага изображенията и да формира техния синтаксис. Иконичното изказване „Богородица на кладенеца“, което нито една част на акатистното слово не предполага, при превод може да попадне в иконографския код на първата или третата сцена. Но в общото палимпсестно звучене то дава и различна сила на словесните фигури: на тази от текста на Яков, която в единия случай *въвежда* в благовестието, а в другия случай *извежда* от него, но и на тази от текста на Лука, която и в двата случая вижда благовестието *вътре* в дома на Богородица, но не и навън. Две различни иконографски решения извършват смислова промяна в иконологията

на благовестието. В рамките на една и съща сцена те следват два различни асертивни речеви акта (Лука и Яков) с различна илокутивна сила и посока на съответствие или пък полагат един и същ асертивен акт (Яков) в рамките на две различни сцени. Иконографският код „вижда“ Богородица клекнала пред ангела („Преподобни Григорий“), седнала (Балканската икона от XIV век, Рожен), фронтално изправена пред него (Сеславци; Печка патриаршия), права, но леко извърната към него („Дионисий“, „Дохиар“, „Ватопед“, „Ивиرون“). Последните иконични решения са най-близо до ранната сцена „Благовещение“ в кападокийската църква „Токали“ (X век). Същевременно в голяма част от сцените иконографският код „Богородица държи свитък в ръка, на който са изобразени думите от Лука 1:38“ е разколебан и подменен. Богородица не държи нищо в ръцете си в сцените в Бачково и Сеславци, докато в „Дионисий“, „Дохиар“, „Ватопед“ и Рожен държи вретеното с прежда от предходните две сцени. Най-устойчиво иконографският код съществува в сцените от „Преподобни Григорий“ и „Ивирон“.

Макар трите сцени на Благовестието да изглеждат като завършена цялост, към тях смислово прилепва и сцената, изобразяваща Кондак 3 (Силата на Вишния осени). Като иконография тя е различна от тях (кодът варира от двете прислужници, които придържат завеса зад Богородица, до ангелите – два или четири – в светогорските сцени), но иконологически пише върху тайнството на възплъщаването, като продължава духа на изреченото от Лука и по-точно сменя в извършената парафраза на стиха *„Дух Светии ще слезе върху ти, и силата на Всевишния ще те осени“* (Лук. 1:35) промяна на илокутивната сила и на типа речев акт. По този начин в Кондак 3 асертивът (трансформираният комисив на Лука) заявява недвусмислено акта на възплъщението на Бог-Слово: *Силата на Всевишния осени тогава Неизкусобращната да зачене, и плодородна утроба показва като приятна нива на всички, които желаят да пожънат спасение, като пеят: Алилуия.* Именно затова, независимо че е в парадигмата на историческите сцени, по своя изказ словото на Кондак 3 е и догматическо. Тук асертивният момент на пръв поглед е с по-слабо въздействие от реториката на възхвала на случилото се в предишните два икоса и втория кондак, а именно – безсеменното зачатие от Светия дух. Но всъщност съвсем не е така: при по-внимателно вглеждане в изказа откриваме, че асертивният по същество речев акт крие в себе си неизречения декларатив „Да бъде!“, който незримо предшества и съпътства инкарнацията и без който тя не би могла да се осъществи. В този смисъл първите три сцени на благовестието се осмислят едва тук като Божествен акт, като случване. Текстът на Кондак 3 е дисеминативен по своята смислова същност – освен, че е смислово обвързан с предходните три строфи, той „прониква“ и в следващата строфа. До голяма степен първите думи на Икос 3 („като прие в утробата си Бога“) тълкуват именно смисъла на Кондак 3. Сцената е възможна благодарение на два евангелски текста. Освен поясненията към Евангелие от Лука тук трябва

да добавим още един евангелски текст: този на Матей. Именно Матей в хода на изброяването на потеклото на Исус Христос вмъква на два пъти мотива за непорочното зачатие: веднъж с неутралното асертивно споменаване „*оказа се, че тя е непразна от Духа Светаго*“ (Мат. 1:18) и втори път с думите на ангела към притеснения Йосиф „*не бой се да приемеш Мария; заченалото се в нея е от Духа Светаго*“ (Мат. 1:20). Така Акатистните думи „Силата на Вишния осени“ намират своето палимпсестно основание не само при Лука, но и при Матей. Любопитно продължение имат те в химнографията на Ефрем: л. 59б от „Молебен канон към Господа Исуса Христа“ чрез израза „Дево, тъй като роди без семе твореца на всички“ диалогизира едновременно с духа на Кондак 3 и с началото на Икос 3 от Богородичния Акатист. Вариация на този стих откриваме и в л. 62а – „Дево, защото вмести в утробата си без семе Бога“ (Матеич 1982: 181, 186). Иконографията на тази сцена привидно излиза извън схемата на благовестието, но всъщност иконологически го носи в себе си, тъй като изразява символния модус на възплъщението на Бог-Слово – веднъж на принципа на метонимията (тя е съседна на трите сцени, пряко изразяващи благовестието) и втори път на принципа на метафората (смислово пренася тяхното звучене по отношение на инкарнацията). Неслучайно тя излиза от рамката на сцената „Благовещение“, където символният модус на възплъщението е приютен от падащия лъч върху образа на Богородица, и се развива в самостоятелна сцена. В известен смисъл четвъртата сцена в иконографията на цикъла е колкото продължение, толкова и метатекст на първите три.

ВТОРИ ЕТЮД: РОЖДЕСТВО



Сцена седма: Икос 4. Чуха пастирите

Чуха пастирите, как ангелите възпяват дохождането на Христа в плът, и като се затекоха като към пастир, виждат Го като непорочен Агнец, откърмен в утробата на Мария, която възпяха, и И рекоха: Радвай се, Майко на Агнеца и Пастира; радвай се, дворе на словесните овци. Радвай се, защитнице от невидимите врагове; радвай се Ти, Която отвори райските врати. Радвай се, че небесните се радват заедно със земните; радвай се, че земните ликуват заедно с небесните. Радвай се, немлъкваща уста на апостолите; радвай се, непобедимо дръзновение на мъчениците. Радвай се, твърда опора на вярата; радвай се, светло познание на благодатта. Радвай се Ти, чрез Която адът биде оголен; радвай се Ти, чрез Която се облякохме в слава. Радвай се, Невесто Невестна.

В самото начало трябва да разграничим разказа, празника и изображение-нието. Независимо от ранния евангелски разказ, в средата на III век Западът не познавал празника Рождество Христово. Докато празникът Богоявление се появил най-напред на Изток, Рождество Христово бил пренесен в Изтока от Рим. Като свидетелство за пренасянето на празника на Изток се сочи речта на Иоан Златоуст от 388 г.: „Реч за празника Рождество на Нашия Спасител Ии-

сус Христос – преди няколко години пренесен (празникът) от Запад“ (Поснов 1993: 351–358) Известно време на Изток празнуването на Рождество Христово и на Богоявление е общо, разделянето на двата празника и честването на Рождество на 25 декември е едва към края на IV – началото на V век. От гледна точка на разбиране, което вярва в палимпсестното съществуване на текстовете и изобразителните светове, това е важно обстоятелство, що се отнася до словесните и иконичните фигури на двата празника. Всъщност обвързването е много по-дълбоко, защото празнуването на Епифанията на 6 януари включвало и почитание към поклонението на източните мъдреци пред Младенеца, но затова по-късно.

„И Словото стана плът [...] и ние видяхме славата Му“ – пише св. ап. и ев. Иоан (Иоан 1:14). Повествованието на Матей, което иначе изрично акцентира и символно изгражда Рождеството на Иисус Христос, ни лишава от *разказ* за самото събитие. В двукратно посочената важна за всички християни вест наративността е в нулевата си степен и директно споява вестта за непорочното зачатие с вестта за мъдреците от Изтока. Докато Матей удостоверява с един жест Благовестието и Рождеството, Лука разказва за тях с всички онези детайли, без които днес е немислим догматическият аспект на размисъл за въплъщението на Бога-Слово и Неговото Рождество. Лука разказва за Рождеството на Иисус във втората глава на своето евангелие, но след едно симптоматично замлъкване. След речта пред Елисавета научаваме (Лук. 1:56), че Мария, носеща в утробата си Младенеца, остава при Елисавета около три месеца (времето от Благовестието на Богородица, 25 март, до рождество на Иоан Предтеча, 24 юни). По аналогия със стих 24 от Лука („След тия дни зачена Елисавета, и се таеше пет месеци [...]“) и разказът за непорочно заченалата Мария се „затаява“ за около пет месеца, като спира и подхваща отново дни преди самото раждане. Можем да кажем, че в днес познатата ни топоанализа на Рождеството Лука не дава основания за топоса „пещерата“, но дава основания за най-характерния детайл от мизансцена на раждането – яслите („и Го положи в ясли, защото нямаше място за тях в странноприемницата“, Лук. 2:7). Пак Лука изгражда и почти цялата иконографска контекстуалност на рождеството: пастирите и стадата (Лук. 2:8), благовестието на ангелите към хората (Лук. 2:9–12), ключовите ангелски слова „*Слава във висините Богу, и на земята мир, между човеците благоволение*“ (Лук. 2:13–14), разговорите между самите невярващи пастири, преди да се насочат към яслите (Лук. 2:15), откриването на Младенеца в яслите (Лук. 2:16), както и препредаването на благата вест за рождеството, чието човешко начало бележат именно пастирите (Лук. 2:17–18; 2:20). Колкото до останалите образи на пещерата и осела, пещерата е въведена като образ от „Протоевангелие от Яков“ (Яков 1, XVIII–XXI; Яков 2, 18–21), при това с конотации, които подхождат повече на митологичния образ на лабиринта (Йосиф каза: „Къде да те заведа, за да скрием срама?“ Намериха една пещера, Йосиф я въведе, остави я [...]), а станалите вече „канонични“,

по думите на Майър Шапиро, образи на вола и осела, са въведени по пасажа от Исая „Волът познава стопанина си, и оселът – яслите на господаря си“ (Ис. 1:3). Свърхинтерпретираната символика на сцената²⁵ показва както значимостта на всеки един иконичен детайл в изображението (пелените на Младенеца като символ на плащаницата, яслите като символ на олтара, появата на Христос в пещерата като символ на мъдростта, която ще даде на този свят и т.н.), така и различни етапи на промените в иконографията (например промяната в начините, по които се изобразява Мария в сцената след Ефеския събор, или пък обединението на сцената с други сцени като „Поклонението на пастирите“ и „Поклонението на влъхвите“ и т.н.), които я превръщат в една от най-изобразяваните сцени.

Потопянето в света на Рождеството неизбежно извежда на върха на палимпсеста един от най-известните кондаци на Роман Сладкопеев, път до XII век всяка година на съответния ден по време на вечеря в императорския дворец в Константинопол от двоен хор певци, канени от църквите „Св. София“ и „Св. Апостоли“. (Попов 2003: 486) Неговият текст, който цитирах в началото на първата част (*„Дева днес ражда Свърхестественя и земята поднася на Непристъпния пещера [...]“*), съдържа в себе си достатъчно потенцици за иконични образи, върху които изобразителното начало да стъпи, т.е. да поеме функцията дори на един ранен иконографски наръчник при изобразяване на сцената. В ерминията на Дионисий сцената е със заглавие „Чуха пастирите“ и описание: *„Този икос се изобразява както се изобразява „Рождество Христово“, без влъхвите“*. Това знаково указание ни задължава да погледнем описанието на сцената „Рождество Христово“ в частта за Господските празници в същата ерминия: *„Сред пещерата в ясли лежи повит в пелени младенецът Христос; отдясно стои на колене Богородица, вляво Йосиф, също на колене, скръстил ръце на гърдите си. Зад яслите към Христос надничат вол и магаре. Зад Йосиф и Пресветата Дева пастири с тояги, и те с удивление се вират в Христос. Извън пещерата от едната страна се виждат овце и пастири – едни свирещи на кавал, други гледащи със страх небето, откъдето ги благославя ангел; а от другата страна влъхви, в царски дрехи, яздещи коне и показващи си един на друг звездата. А над пещерата множество ангели в облаците държат свитък с думите: *„Слава във висините Богу, и на земята мир, между човеците благоволение. [Лук. 2:14] Над тях сияе звезда, дълъг лъч от която струи към главата на божествения Младенец“*. Ако правилно сме разбрали указаното от Дионисий, той очаква зографите да положат модела на сцената от Господските празници с едва важна редукция, подбудена най-вероятно от чисто синтактични подбуди: да не се изобразяват влъхвите поради опасност от свърхреду-*

²⁵ Вж. за повече подробности Апостолос-Капшадона 2000: 190–191; Шапиро 1993: 282–289. За образа на „сидящата Одигитрия“ в „Поклонението на влъхвите“ вж. Лазарев 1971: 275–329 (главата „Етюди по иконографии Богоматери“).

ндантност на изображението (точно това, всъщност, наблюдаваме в диалога на тази сцена със съседните в Марков манастир). Твърде вероятно е да го е казал, наблюдавайки подобни вече изобразени сцени и това иконично претрупване. В ерминията на Дичо Зограф сцената е със заглавие „Чуха пастирите Рождество Христово“ и описание: „Голяма пещера. В пещерата Богородица и Йосиф на колене, а Христос е повито дете с глава към майка си, поставено е в ясли и около него – сено. При Богородица и Йосифа, навътре в пещерата, откъм Богородица – вол, а откъм Йосиф – осел. Зад Богородица е един пастир, наведен, а зад Йосиф е друг [...]. От небето се е спуснала звезда дори до пещерата. Над пещерата и наоколо – овце и пастири, едни свирят с кавали, други са с криваци [...] Ангел казва на един млад пастир на книга, показвайки му я с ръка: „Ето аз ви благовестя велика радост“. И много други ангели в облаци над планината. Един от тях държи книга и говори: „Слава на Бога във висините, на земята мир, между човеците благоволение“. *Ако желаеш, нарисувай и трима царе да яздят на коне и да показват с пръст към звездата*“ (курсив мой – М. Д.) Като цялостно иконографско указание, вероятно това е едно от малкото места, в които разликите между Дионисий и Дичо Зограф са незначителни. Но само ако изключим последния ред – присъствието на влъхвите, които Дионисий изрично изтласква извън сцената. В иконографията на сцената „Рождество“, както и при изобразяване на Рождественските стихирни, влъхвите са един от задължителните елементи в композицията на сцената (пещерата, впрочем, също). Акатистното изображение обаче, което така или иначе има отделна вътрешна композиция от три сцени с влъхвите (на принципа текст в текста), не се нуждае от тях от изказаните вече съображения. Влъхвите са извадени като иконични образи от структурата на утвърден визуален разказ с разпознаваем иконографски код („Рождество“), за да образуват нов цялостен визуален разказ, чийто иконографски код пишат самите те. Като позволява влъхвите да бъдат изобразени в тази сцена от Акатиста, Дичо Зограф игнорира точно това, за което Дионисий изрично настоява. Любопитно е как постъпват самите зографи – сцената „Рождество“ от Великите празници вече има дълга история на изобразяване и Акатистната сцена като вторична трябва да се съизмери с установения вече първичен иконографски код.

В миниатюрата от Томичовия псалтир Акатистната сцена е изобразена с множество иконични редукции: Богородица държи Младенеца на ръце и това е всичко, което може да бъде забелязано в пещерата – лишена от яслите, вола и осела, дори от Йосиф; сцената „вътре“ – по отношение на отсъствията – е огледална на сцената „навън“, където трите изображения на пастири са лишени от стадата, песните и най-вече звездата и лъча, падащ върху Младенеца – онова, което свързва земния с небесния свят. Но това, както ще видим, са редукции не само спрямо Акатистните изобразявания на сцената, а и по отношение на традицията на изобразяване на сцената „Рождество“. В съпоставка с Мюнхенския сръбски псалтир от края на XIV век Аксиния Джурова спра-

ведливо отбелязва, че там има допълнителен мотив към сцената – къпането на Младенеца в присъствието на Йосиф (Джурова 1990а: 116). Това до голяма степен е характерно за изображенията на „Рождество“ през XIV век (мозайките в Хора от 1303–20 г.; фреските в „Св. Никола Орфанос“ от 1310–35 г., Баняни от 1321 г., Печката патриаршия от 1335 г. и в Дечани от 1343 г.; Новгородската Акатистна икона от края на XIV век)²⁶. Следователно сцената в Мюнхенския сръбски псалтир вписва Акатистното изобразяване в традиция с установени иконични образи от „Рождество“, докато сцената в Томичовия псалтир отказва да стори това. За сметка на това в друга миниатюра от Томичовия псалтир, представяща сцената „Рождество“ от Господските празници (Джурова 1990б: 118б) всички редуцирани елементи в иконографията „се завръщат“, в това число и мотивът с къпането на Младенеца, което ме кара да мисля, че става дума по-скоро за вътрешни синтагматични отношения между отделните изображения в Томичовия псалтир и че в него строго се разграничава Акатистната сцена от тази във Великите празници. Още повече, че – както ще видим – иконографският код на Рождеството, включващ топоса на пещерата и яслите, е един от често използваните в Томичовия псалтир: откриваме го не само в очакваната сцена с поклонението на влъхвите, но и при Кондак 8 („Като видяхме странното рождение“) и Кондак 9 („Цялото ангелско естество“). По-интересна е обаче съпоставката със сцената от Акатистния цикъл в Марков манастир (фиг. 5). Тук влъхвите са неотменна част от композицията на сцената. Доколкото изобразителното поле в Марков манастир в много от сцените е без ясни отграничения (както е в случая), в съседство с тази сцена е сюжетът с поклонението на влъхвите (почти контаминирани като рисунък). Това означава, че имаме удвояване на поклонението. Сходен момент имаме и в изобразяването на Рождественските стихирни, но там иконичните образи на влъхвите се вписват в две различни сцени с еднакъв иконологичен смисъл, докато в Марков манастир става дума за един и същ иконографски код при изобразяване на една и съща сцена – онова, което Дионисий от Фурна иска да се избягва. Част от изображенията на Акатистната сцена следват модела на Мюнхенския сръбски псалтир и включват сцената с къпането на Младенеца (Печката патриаршия, фиг. 6; Ватопед). По-голямата част обаче не включват тази сцена и са по-близо до изобразителната поетика на Томичовия псалтир („Дионисий“, „Дохиар“, „Преподобни Григорий“, „Ивиرون“, „Зограф“). Някои от изображенията на „Чуха пастирите“ следват поетиката на Томичовия псалтир и по отношение на иконичните редукции: в „Преподобни Григорий“ не откриваме падащия лъч на Богопратената звезда, в „Ивиرون“ и Сеславци липсват стадата и песента на пастирите. Същевременно при изобразяването

²⁶ Възможно е този иконографски детайл е присъщ още на XII век и може да бъде видян в добре запазени паметници като мозайките в Капела Палатина (1143–1148) и Марторана (1143–1151) в Палермо, в частично запазената фреска в Курбиново (1191), фреската в църквата „Каранлик“ в Кападокия и др.



Фиг. 5. Кондак 5: Богопратената (Боготечна) звезда. Икос 5: Синовете халдейски видяха (Поклонение на влъхвите). Стенопис в Съборния храм на Марков манастир, Северна Македонија (1366–1372). The star pointing to God. The children of Chaldeans saw. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Markov Monastery, North Macedonia (1366–1372).



Фиг. 6. Икос 4: Чуха пастирите Рождество Христово. Стенопис в църквата „Св. Апостоли“ в Печка патриаршия, Косово (1633). The shepherds heard. Wall-Painting in the Church of the Holy Apostles in the Patriarchy of Pech, Kosovo (1633)

на сцената „Рождество“ от Господските празници през XVI век представителите на Критската школа на Света Гора (изпълнили иконографските програми в „Дионисий“, „Дохиар“ и „Ставреникита“) продължават да включват мотива за къпането на Младенеца, докато по-късните светогорски изображения на „Рождество“ се доближават максимално до „Дионисий“ и не включват в сцената този мотив („Преподобни Григорий“, „Зограф“ и др.). Иконографските отклонения на акатистните сцени спрямо „Рождество“ се дължат в голяма степен на факта, че докато „Рождество“ подрежда в своя изобразителен синтаксис образи от различни словесни светове с нарушен хронологос, в който понякога се вплитат и образи от „чужди“ светове (образите на прислужниците и на къпането на новороденото са общо място и в сцената „Рождество Богородично“), то изобразителният синтаксис на Акатиста се опитва да възстанови линейното време на наратива, доколкото това е възможно (не се удава в подреждането на „Сретение“ и „Бягство в Египет“) и да минимизира внасянето на „чужди“ елементи. Оттук и усещането, че сцените от празниците изглеждат по-богати откъм иконичен материал, а Акатистните сцени – много по-семпли. В Новгородската Акатистна икона от края на XIV век „Чуха пастирите“ е последвана от две изключително специфични сцени²⁷. Те са изградени върху първата асертивна част от Икос 4 („Чуха пастирите [...] и като се затекоха като към пастир, виждат Го [...]“) и след това върху един от редките случаи на изобразяване на асертив от частта с хайретизмите (типично за тази икона, както отбелязах в първата част): „Радвай се, че небесните се радват заедно със земните“ (Лифшиц 1991: 241). Иконологичната интерпретация на двете сцени показва – в хронологията на събитията след Рождество Христово – първото поклонение пред Младенеца и пред Богородица: това на пастирите. Докато първата сцена показва пастирите в познатата ни стилистика и пози, втората показва трима пастири в поклон, който сме свикнали да свързваме повече с влѣхвите.

ТРЕТИ ЕТЮД: ПОКЛОНЕНИЕ НА ВЛѢХВИТЕ



Сцена осма: Кондак 5. Богопратената звезда

Мъдреците, като видяха богопратената звезда, последваха нейните лъчи, и като я имаха за светилник, с нея търсеха могъщия Цар, а като стигнаха при Непостижимия, възрадваха се и Му пееха: Алилуия.

²⁷ Новгородската икона от XIV–XV век е характерна с това, че изобразява няколко асертивни речеви акта в изрази, които започват с хайретизъм. Особено интересни са иконографските решения по Икос 1, в които – като съответствие на „Радвай се Ти, Която възвърна падналият Адам; радвай се Ти, Която избави Ева от сълзи“ – са представени две сцени като детайли от „Съшествие в ада“, или Богородица с лествицата като съответствие на „Радвай се, стълбо небесна“ от Икос 2, както и образът на моста като съответствие на „Радвай се, мосте, който превеждаш човеците от земята на небето“ от Икос 2.

Сцена девета: Икос 5. Синовете халдейски видяха

Синовете халдейски видяха в ръцете на Дева Тогова, Който с ръка създаде човеците, и като познаха в Него Господа, макар и приел човешки образ, побързаха с дарове да Му послужат и да възнеят Благословената: Радвай се, Майко на незалязващата Звезда; радвай се зора на тайнствения ден. Радвай се Ти, Която угаси пещта на заблудата; радвай се Ти, Която просвещаваши таинниците на Света Троица. Радвай се Ти, Която изхвърли от власт безчовечния мъчител; радвай се Ти, Която показа Господа Човеколюбеца Христа. Радвай се Ти, Която избавяши от дивото идолослужение; радвай се Ти, Която извлечаш от делата на тинята. Радвай се Ти, Която прекрати поклонението на огъня; радвай се Ти, Която освобождаваши от пламъка на страстите. Радвай се, наставнице на целомъдрие за верните; радвай се, веселие на всички народи. Радвай се, Невесто Невестна.

Сцена десета: Кондак 6. Богоносни проповедници

Мъдреците, станали богоносни проповедници, върнаха се във Вавилон, изпълнявайки предсказаното за Тебе; и като проповядваха на всички, че Ти си Христос, оставиха Ирода като празнословец, който не знае да пее: Алилуия.

Нека пак в самото начало разграничим разказа, празника и изображение-то. На 6 януари на Изток празнуват Епифания, който в края на IV век, според Ефрем Сирин, включва кръщението на река Йордан, Христовото раждане и Епифанията, т.е. явяването на Бог и на божествената светлина на земята, а към тях присъединявали чудото в Кана Галилейска, чудесното насищане на пет хиляди с пет хляба и поклонението на влъхвите²⁸. Независимо от смесването на толкова много поводи, главен тон на празника давали Рождество Христово и Кръщение Христово. На Запад постепенно придали друго съдържание на празника и го превърнали в честване на поклонението на източните мъдреци пред Младенеца. Когато в предходния етюд казах, че от гледна точка на разбиране, което вярва в палимпсестното съществуване на текстовите и изобразителните светове, това са важни обстоятелства, що се отнася до смесването на словесните и иконичните фигури на празниците, имам предвид най-вече обвързването на две почитания: на Рождество и на Поклонението на влъхвите. До днес в православната традиция нишката не е прекъсната и „Слово за поклонение на влъхвите“ се помества на датата 25 декември. Формулата „някога заедно“ ще остави трайна културна следа за словесните и изобразителните фигури, които ще намерят основания и в празничното слово.

Сюжетната линия на поклонение на мъдреците е позната от три Акатистни строфи. Съответно на текстовото пространство е и изобразителното, което в три последователни сцени свързва темата за поклонението на мъдреците с тази за Рождеството. Текстовата опора и на Акатистното слово, и на визуал-

²⁸ За повече подробности вж. Поснов 1993: 351–358.

ните разкази тук е различна от тази за Благовестието и Рождеството. В Новия завет за поклонението на мъдреците разказва само Матей. Неговият разказ е съпътстван от ранния апокриф „Протоевангелие от Яков“, по-късния „Евангелие от Псевдо-Матей“, както и от още един апокриф – „Сказание на Афродитиана“²⁹. Като започва втората глава на своето евангелие с думите „А когато се роди Иисус във Витлеем...“ (Мат. 2:1), Матей всъщност игнорира времето от живота на Богородица до Христовото раждане включително, а с това и първите седем сцени от Богородичния Акатист, като реално се вписва в осмата сцена, основана върху Кондак 5. Акатистното слово и изображение четат Матей избирателно и съвсем съзнателно пропускат всичко, свързано с Ирод, но и доста детайли, свързани с мъдреците: изоставено е например самото начало на наратива, включващо пристигането на мъдреците в Иерусалим и първото съобщаване за *звездата* (Мат. 2:1–2), смущението на Ирод (Мат. 2:3), срещата на Ирод с „всички първосвещеници и книжници“, от които научава, че *меси-ята* трябва да се роди във Витлеем (Мат. 2:4–6), тайната среща на Ирод с мъдреците, от които научава за *звездата* (Мат. 2: 7) и изпращането на мъдреците от Ирод във Витлеем с „молбата“ да се върнат и да му съобщят (Мат. 2:8). Изоставен е и краят на наратива: мъдреците получават насъне откровение да не се връщат при Ирод (Мат. 2:12) и – след като се усеща изигран – Ирод решава да избие младенците до двегодишна възраст в пределите на Витлеем, за да се спаси от проклятието (Мат. 2:16). Освен в Евангелие от Матей тези епизоди са характерни и за „Протоевангелие от Яков (Яков 1, XXI: 1–4; XX: 1; Яков 2, 21–22) – там Ирод разговаря със „свещениците и гадателите“. „Сказание на Афродитиана“ с несравним патос превръща срещата на мъдреците с Богородица и Младенеца в изживяване на *чудото*, пред което целият свят трябва да се поклони. Апокрифът е композиран така, че Мария разкрива в разказа си пред мъдреците тайната на благовестието и на непорочното зачатие (с това палимпсестните пластове решително се умножават). Зографите познават много добре откъси от тези сюжети, но като иконография те не се установяват в рамките на Акатистния цикъл. Акатистното слово всъщност разделя сюжета на три части: мъдреците виждат Богопратената звезда и следват лъчите ѝ (Кондак 5), това ги отвежда право при Богородица и Младенеца, Когото разпознават като Господ в човешки образ и Комуто бързат да послужат с дарове (Икос 5), след което – това преобразяване е много важно – вече като *богоносни проповедници* се връщат във Вавилон. Това е съгъстеният наратив, който Акатистното слово предоставя за *превод* на образите. Но макар да изпуска редом с десетките сюжетни детайли и важно интенционално състояние – „твърде голямата радост“ на мъдреците (Лук. 2:10), зографите се опитват да я „видят“

²⁹ Апокрифът „Сказание на Афродитиана за чудото, което стана в Персийската земя“ е допълнителен извор по въпроса за поклонението на мъдреците (вълхвите). Най-старият славянски препис е ок. XIII век. – вж. Стара българска литература. Том първи: Апокрифи. София, Български писател, 1981, 123–133.

в иконографските програми, като не остават безучастни нито към позите на мъдреците, нито към жестовете и лицата им. Те трябва да направят още едно усилие: *да изобретят броя* на мъдреците, който нито един от посочените текстове не уточнява. Майър Шапиро посочва, че отначало сцената е изобразявана „с две, три или четири фигури в сходни източни дрехи, пристъпващи към седналата Мария и Младенеца в неопределено пространство“. По-късно имаме широко разгърната, празнична сцена с тримата индивидуализирани царе, която включва „многобройни алюзии, привнесени от фантазията на вдъхновени читатели и екзегети“. И което е много характерно – „писмените версии на разказа биват на свой ред повлияни от тези изображения.“ Заключение на Шапиро съвпада с интенциите на настоящия текст, прокарани чрез идеята да се проследяват палимпсестните наслоявания на слово и образ: „именно такива картинни трансмутации на отделния текст с течение на времето придават на иконографските изследвания голямото им значение за разкриване наменящите се идеи и начини на мислене“. (Шапиро 1993: 286)

В ерминията на Дионисий първата от трите сцени е със заглавие „Боготечната звезда“ и описание: „От небето пада сред лъчи светла звезда. Под нея планини и влъхвите на коне, показващи си един на друг звездата над тях“. В ерминията на Дичо Зограф същата сцена е със заглавие „Богопратената (Боготечна) звезда“ и описание: „Хълмове и царе яздат на коне. Единият цар, на име *Гаспар*, с остра брада и корона, е на бял кон. Другият – млад, на име *Мелхиор*, с немного дълга брада, е на червен кон. Третият, на име *Валтасар*, е млад, без брада, лицето му е черно-арапско, конят е черен с червеникав отенък. [...] Над тях – голяма звезда със силни лъчи – той показва с дясната си ръка към нея. [...] И тримата са с корони“. Ерминията на Дичо Зограф се помни с поименното посочване на царете (една от трансформациите на мъдреците-влъхви), нещо, което можем да припишем към наслоените във времето разкази-образи, за които споменава Шапиро. Според един от тях – празничното слово за влъхвите от 25 декември – влъхвите идват от Персия, Арабия и Етиопия. Първият от тях е Мелхиор (стар и побелял, с дълга коса и брада), вторият – Гаспар (млад и без брада), третият – Валтасар (със смугло лице и дълга брада) – описание, което иконографският код понякога ще подменя. В този контекст искам да припомня две изображения, в които тримата мъдрец от Изток са сигнирани с имена: едно ранно кападокийско изображение от IX век (вж. с. 175 в албумната част) и това от „Райските двери“ на катедралата в Монреале, дело на Бонано Пизано от 1186 г. (пак там, с. 284).

Иконографията на тази сцена в Томичовия псалтир е тясно свързана с предходната сцена „Чуха пастирите“ – като отзвук на общия празник някога. Тримата влъхви са изобразени в една посока, като не видимо най-възрастният, а доста по-младият сред тях сочи с ръка към звездата ориентир. Докато това изпълва дясната страна на композицията на сцената, лявата е изцяло заета от централния детайл в сцената „Рождество“. Сцената по-скоро изобразява

контаминиран разказ от евангелските текстове – тя представя пътуването на мъдреците към Витлеем, като едновременно с това представя и пристигането им пред пещерата по време на чудесното раждане. По-късната миниатюра в Мюнхенския сръбски псалтир (ок. 1370 г.) добавя към досегашния визуален разказ образ на ангел, който води влъхвите към пещерата. (Джурова 1990а: 116; Джурова 1990б: 286) По-близък до Мюнхенския псалтир, отколкото до Томичовия, е визуалният разказ на тази сцена в Марков манастир – тримата мъдрец са напътствани не от звездата, а от ангел. Вече имах възможността да отбележа контаминациите по отношение на „Поклонението на влъхвите“ и всъщност това е сцената, която визуално отграничава сливането на двете поклонения. Два века по-късно тримата мъдрец следват звездата, но и ангела в акатистната сцена от трапезата на Роженския манастир (XVI век); всички се движат в една посока, като първият от тях, най-възрастният, сочи с ръка към звездата, а останалите го следват. Същият иконографски код имаме и в по-късното изображение на Акатиста в наоса на главния храм на Роженския манастир, а преди това и в изображението от Сеславския манастир. За сметка на това тримата мъдрец в сцената от „Дионисий“ (фиг. 7) и в „Ивиرون“ следват звездата, но се движат разнопосочно. Тук обаче има едно изместване по отношение на асертивния речев акт в Кондак 5, който е в основата на тази сцена. Той гласи: *„Мъдреците, като видяха богопратената звезда, последваха нейните лъчи, и като я имаха за светилник [...]“*. Въвеждането на образа на



Фиг. 7. Кондак 5: Богопратената (Боготечна) звезда. Стенопис в нартекса на Съборния храм на манастира „Дионисий“, Света Гора – Атон (1546–1547). The star pointing to God. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Dionysiou Monastery, Mount Athos, Greece (1546–1547)

ангела не е просто допълнителен иконичен знак, нито дори – ако се доверим на важната му функция – цялостно иконично изказване (като такова функционира например в изобразяването на житийния цикъл на Йоан Кръстител). Той е нещо много повече – промяна в иконографията, която води и до различен иконологичен смисъл. В част от сцените ангелът съпътства звездата, а в част от случаите дори я замества – сцената в Печката патриаршия е пример за това как звездата и ангелът са изобразени едновременно, докато сцената от Марков манастир е пример за субституция. Изображенията на ангелите в Богородичния Акатист имат безспорно важни функции, особено в сцената „Цялото ангелско естество“. Но специално в сцената по Кондак 5, „Богопратената звезда“, фигурата на ангела, съпътствана от отсъствието на звездата, или пък функционираща едновременно с нея, подменя смисъла, заложен от евангелското и акатистното слово. А и на самия кондак към „Слово за Рождество Христово“ за 25 декември, в който звучи: „...мъдреците със звездата пътешестват“.

Сцената по Икос 5 – „Синовите халдейски видяха“ – е най-разпознаваемата в изобразителния текст. Тя има нелеката задача да изобрази поклона на мъдреците пред „родилния се цар Иудейски“: тук се крие дълбокият теологичен смисъл на срещата на мъдреците с Тайнството, с въплътилият се Бог-Слово. Докато пастирите *чуват*, влъхвите *провиждат* – те първи изживяват догматическата мощ на четиринадесетата строфа в Акатистния химн. Като хронология първи виждат „странното рождение“ пастирите, но първите, които „пренасят ума си на небето“, за да разпознаят в Младенеца Бога, са влъхвите. Затова пастирите остават само в историческото време, докато влъхвите влизат и в цикличното време на богослужението. Да си припомним, че в началото Поклонението на влъхвите е четено като *Богоявление*, като *първата поява* на Исус Христос на този свят; че до V век то е епизод от общото празнуване на Кръщение Господне заедно с Епифанията, т.е. явяването на Бог и на божествената светлина на земята. Едва през VII век символното значение на „Поклонението на влъхвите“ е преосмислено (трима влъхви, три подаръка, три човешки възрасти, Троицата и т.н.). Постепенно започва и изобразяването им в три различни възрасти, като през XIV век най-възрастният от тях вече е коленичил пред Младенеца – знак за поклонение и признание на въплътителото се божествено начало³⁰. През вековете се осмисля и символиката на самите дарове, които днес пази светогорският манастир „Св. Павел“: злато – като на цар, ливан – като на Бог, смирна – като на смъртен.

Както казах по-горе за Кондак 5, трите текста – на Матей, Яков и апокрифното „Сказание на Афродитиана“ – са литературната основа, върху която стъпва Акатистният текст. В Икос 5 това е най-осезаемо, тъй като представя срещата на влъхвите със Светото семейство, от друга; тук именно е поднася-

³⁰ Вж. за повече подробности: Апостолос–Кападонна: 2000, 172.

нето на даровете пред Христос в пещерата. Матей е лаконичен: в пещерата са Младенецът с майка Му Мария (за Йосиф нито дума), а даровете на мъдреците са „злато, ливан и смирна“ (Мат. 2:11). Липсва каквото и да е описание на мъдреците от Изток, още по-малко персонализиране чрез имена и характерни особености. „Протоевангелие от Яков“ запълва тази празнина частично като дава единствено по-разгърнато логично повествование на случилото се. Реторичният прицел на „Протоевангелието“ е да пришеie към избиването на младенците от Ирод историята с Иоан Кръстител и Елисавета, от една страна (спасени от планината), и убиването на Захарий, от друга. Тук в основен нарратив се превръща „Сказание на Афродитиана“, който – макар да не назовава поименно мъдреците и да не дава тяхното описание – дава много по-пълнокръвна картина на срещата с Младенеца и Богородица.

В ерминията на Дионисий сцената е със заглавие „Синовете халдейски видяха“ и описание: „В пещера Пресветата седи и държи на ръце младенеца Христос. Пред нея влѣхвите стоят на колене и поднасят дарове. Зад нея е Йосиф. В пещерата отвисоко пада звезда [...]“. В ерминията на Дионисий съществува и сцената „Поклонение на влѣхвите“ с описание: „В пещера Пресветата Богородица седи на пейка и държи в ръце младенеца Христос, който *благославя*. Пред тях стоят трима влѣхви, държащи в ръце златни съдове. Първият от тях, старец с дълга брада, гологлав, на колене, гледа Христос и държи в едната ръка дар, а в другата короната си. Вторият с едва прокрала брада, а третият без брада се гледат един друг и сочат Христос. Зад Богородица стои Йосиф и се удивлява. [...] Далечно на планината се виждат същите влѣхви на коне, яздещи към своята страна. Пред тях ангел им указва пътя.“ Този път Дионисий не препраща Акатистната сцена към празничната сцена, следователно можем да предположим, че за него те са *различни*. Затова нека се вгледаме в двете сцени. По отношение на изображението на Светото семейство различията са в това, че докато в Акатистната сцена няма посочени интенционални състояния, във втората сцена Христос *благославя*, а Йосиф се удивлява. Повече са различията при изобразяване на влѣхвите. Най-напред и те като интенционално състояние, изразено в жестовостта, са различни: първият гледа недвусмислено в Христос, останалите двама се гледат един друг, сочейки Го, сякаш убеждават себе си, че наистина виждат Иудейския цар. Този психологически срез отсъства в Акатистната сцена. Срещу акатистното „*стоят на колене и поднасят дарове*“, втората сцена предлага редица пренаписвания – уточнява броя на влѣхвите („*трима*“), вида на влѣхвите („*първият от тях старец с дълга брада, гологлав, вторият с едва прокрала брада, третият без брада*“) и вида на дарохранителниците („*държат в ръце златни съдове*“). Същевременно иконичните образи на влѣхвите не са родени и от евангелските текстове: онова, което го има в евангелския текст, отсъства в ерминиите, и обротно. Например евангелския текст изрично подчертава даровете: злато, ливан и смирна (Мат. 2:11; срв. с Яков 1, XXI–3, както и с Афродитиана, 8), не спо-

менава нищо за Йосиф, а кинесиката на влъхвите е запомняща се: „паднаха, та Му се поклониха“. Различието идва със „Сказание за Афродитиана“. Влъхвите разговарят с Богородица и по този начин стават (вторични) свидетели на благо-вестието за възпяването на Бог-Слово. В разговора те прозират истинската същност на Θεοτόκος – че тя е небесната стълба, по която Бог е слязъл на зе-мята, което им позволява да отправят *похвала* и към „майка над майките“. Същевременно апокрифът вмъква в разказа си елементи, които не се разгръщат като иконография: всеки от влъхвите държи Младенеца в ръце, преди да му се поклони, след което го целува и едва тогава дава даровете си, а Младенецът приема похвалите на влъхвите, като се смее и пляска с ръце. Но част от този на-ратив може да „спи“, стаена в реториката на съгъстеното време на изобразяване-то на поклоните и погледите на влъхвите, друга част може да е радикално тран-сформирана и преосмислена като иконичен жест – нищо не пречи така да бъде видян Младенецът, който (откликвайки на похвалите) благославя. Образът на благославящия Младенец, макар да е „препоръчан“ от Дионисий само за сцена-та от Господските празници, може да бъде видян в по-голямата част от Акатист-ните сцени на поклонение на мъдреците още от Пале-ологовата епоха насетне: Марков манастир, „Диони-сий“, „Дохиар“ (фиг. 8), Бачково, Рожен, „Ивиرون“, „Зограф“. Век по-късно в ерминията на Дичо Зограф откриваме нови моменти. Тук сцената е със заглавие „Синовете халдейски видяха (Поклонение на влъхвите)“ и описание: „Сгради с големи сводове. [...] От лявата стра-на седи Богородица на стол с възглавница. Тя е обърната надясно и държи Христос на скута си. Той *благославя* с дясната си ръка. Майка му го държи за раменете. Зад нея стои Йосиф, малко по-висо-ко. [...] От дясната страна идват тримата царе, които ги наричат влъхви. Старият е хвърлил короната и скип-търа пред Христос. Той е на



Фиг. 8. Икос 5: Синовете халдейски видяха (Поклонение на влъхвите). Стенопис в нартекса на Съборния храм на манастира „Дохиар“, Света Гора – Атон (1567–1568). The children of Chaldeans saw. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Docheiariou Monastery. Mount Athos, Greece (1567–1568)

колене пред Христос. С дясната ръка държи потир, а лявата е сложил на пояса си и гледа нагоре към Христос. Другият, с малката брада, зад него, също е на колене, с корона на глава, поднася съд с кълбовиден капак, дъното на който държи с дясната ръка, а с лявата е посегнал към капака и гледа към него. А най-младият, черният, е изправен по средата зад двамата и с наклонена глава. И той държи кутия с шест ъгъла ниско, към пояса си. Той е с корона на главата. Царете не са с военни облекла, а с царски. [...]“³¹. Дискутираният момент с благославящия Младенец тук сякаш е узаконен, но освен него имаме основна промяна в интериора – пещерата на Дионисий е заменена със „сграда“. Връщането към „къщата“ (Мат. 2:11), което забелязваме в Томичовия псалтир и в Балканската икона от XIV век, но не и в Марков манастир по същото време, ще видим по-късно в изображението на сцените в Бачково, „Ивиرون“ и „Зограф“. Най-старите светогорски изображения от XV и XVI век пазят образа на пещерата. Струва ми се важно настояването на Иоан Златоуст и Григорий Нисийски, че пещерата е вероятното място на срещата с влъхвите, „за да узнаят земните царе, че царството на новородения цар е в нищетата и смирението“³¹. И докато в синтаксиса на останалите паметници има съзвучие, иконографията на Томичовия псалтир показва *иконична несъгласуваност*: в две съседни изображения мъдреците намират Младенеца в пещерата, но Му се покланят в среда с видима градска архитектура. Но и тук най-големите промени са в образите на мъдреците – по отношение на възрастта (дори цвета на кожата им), облеклата им, жестовете им и вида на съдовете, които поднасят като дарове. Всъщност Дичо Зограф провокира ако не друго, то поне вглеждане във формите на съдовете, които носят мъдреците – повеи за културна, етнографска и дори чисто художествена знаковост: от условната стилизация на съдовете в Кападокийската църква „Агачалти“ от IX век (вж. с. 175 в албумната част) до изящно орнаментирания съдове в Кападокийската църква „Каранлик“ от XII век (пак там, с. 177).

Прелюбопитна е третата сцена. Следвайки текста на Акатистното слово, трябва да видим как „мъдреците, станали [вече] богоносни проповедници“, се връщат във Вавилон. Текстът на Акатиста се основава върху Мат. 2:12 и Яков XI:4, които звучат почти идентично: мъдреците получават откровение от ангела да не се връщат при Ирод и заминават по друг път за страната си. Всъщност те никога не са му обещавали да се върнат при него. Само са го „изслушали“, след което заминават и оставят заръката му „да се обадят, за да се поклони и той“ някак назад във времето, особено след срещата си с Младенеца. Към сюжетната схема, очертана от посочените два текста, „Сказание за Афродитиана“ добавя нови елементи: най-напред мъдреците са молени от юдейските първосвещеници „да вземат даровете си обратно и да потаят чу-

³¹ Пещерата и къщата са два дълго дискутирани образа в тази сцена с произход от текстовете на Яков и Матей. За повече подробности вж. „Слово за поклонението на влъхвите“ (Ростовски 2006а: 873).

дото“ (това хвърля допълнителна светлина върху предходната сцена), а след като са се поклонили на Младенеца и са се прибрали там, където са отседнали, „ужасен момък“ известява мъдреците незабавно да тръгват и да се спасяват от гнева на Ирод, което и правят. Преди да поясня защо разказвам това, нека видим какво съветват ерминииите. В ерминията на Дионисий сцената е със заглавие „Богоносни проповедници“ и описание: „Пред вратите на укрепен град стои пазач и гледа в далечината. А там се виждат влѣхвите на коне и ангел, който им указва пътя“. Всъщност Дионисий е можел спокойно да препрати към последното изречение от указанията си към сцената от Господските празници, разгледана по-горе: „Далеко на планината се виждат същите влѣхви на коне, яздеци към своята страна. Пред тях ангел им указва пътя“. Това само показва, че в разбирането на Дионисий празничната сцена е маркирала иконографската територия, а акатистните сцени са *карти на тази територия* – нещо, което си струва да използваме като призма за акатистната иконология. В ерминията на Дичо Зограф сцената е със заглавие „Богоносни проповедници“ и описание: „Поле и хълмове. Отляво – една голяма крепост и голяма врата. Отвътре излиза един младеж, [приличен] на девойка. [...] Гологлав е, със засукани ръкави [фиг. 9]. Дясната ръка сочи към крепостта. Отдясно вървят царете към крепостта. Най-напред върви младият – черният. След него – този с малката брада, а най-отзад старият. Техните коне са с по един повдигнат крак, готови да пристъпят, десните им крака са опънати. Над



Фиг. 9. Кондак 6: Богоносни проповедници. Стенопис в нартекса на Съборния храм на манастира „Дионисий“, Света Гора – Атон (1546–1547). God's messengers. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Dionysiou Monastery (1546–1547). Mount Athos, Greece

тях [конниците] хвърчи ангел в облаци към крепостта, с прострени пак на-там ръце, а главата му е обърната назад надясно“. Най-общо иконографският *превод* е точен: мъдреците се прибират към страната си. Всъщност в текстовете на ерминииите ще видим указания за иконографски детайли („засукани ръкави“, „повдигнат крак [на кон]“, но не и най-важното: бягството спасение на мъдреците от Ирод, *другият* път, по който поемат. Разказвам всичко това, вгледан в миниатюрата в Томичовия псалтир, изобразяваща тази сцена (останалите изображения по Кондак 6 в една или друга степен са канонични). Мъдреците са изобразени *пред царя*. Усещам известна апория. Те би трябвало да бягат от един *определен цар* на всяка цена. Матей и Яков изрично настояват, че мъдреците тръгват по друг път, за да избягат от Ирод. Същото разказва и Афродитиана. Следователно с изобразяването на Ирод е нарушена линейната последователност на събитията (нещо като размяната в следващите две сцени със „Сретение“ и „Бягство в Египет“ в текста на Акатиста) и изобразената сцена е трябвало да бъде изобразена преди „Поклонението на влъхвите“ (Дионисий нарича тази сцена „Изпитване на влъхвите“ и закономерно я слага преди поклонението им пред Младенеца). Но тук имаме нещо повече от нарушена линейна последователност. Имаме непозволена субституция, защото изобразената среща с Ирод се изобразява *вместо* сцена, която трябва да има противоположен смисъл – богоносните проповедници се прибират в родината си, бягайки именно от Ирод. Противоречието не е между Акатистния текст и Акатистното изображение, а между последното и първичните текстове в палимпсеста, евангелските, върху които и чрез които Акатистното слово е възможно. Ако имаше и най-малък знак, че изображението използва апокрифния текст на Афродитиана, ситуацията щеше да бъде коренно различна. В този апокриф мъдреците се срещат с *двама царе* – първо със своя (персийския), после с юдейския (Ирод). И при първия се завръщат след мисията си и „старателно изповядват всичко, защото знаят, че Христос е Спасителят“. Апориите са и затова – в пропадането да търсят и възможни пролуки за смисъла. И аз виждам тази възможна *удвоеност* в образа на *царя* в миниатюрата на Томичовия псалтир: напълно реалната линейна нарушеност в изобразителния синтаксис (срещата с Ирод), но и донякъде възможния логичен завършек на една богоносна мисия (срещата с персийския цар).

ЧЕТВЪРТИ ЕТЮД: ДОГМАТИКА В ОБРАЗИ



Сцена деветнадесета: Икос 10. Стена си за девиците, Богородице Дево

Опора си за девиците, Богородице Дево, и за всички, които прибягват към Тебе, защото Творецът на небето и земята Те направи такава, Пречиста, като се всели в Твоята утроба и научи всички да Ти пеят: Радвай се, стълбе на девството; радвай се, врата на спасението. Радвай се началнице на духовния градеж; радвай се, подателко на божествената благодат. Радвай се, защото Ти обнови заченатите в грях; радвай се, за-

щото Ти вразуми умствено ограбените. Радвай се Ти, Която премахваш разложителя на умовете; радвай се Ти, Която роди Сеяча на чистотата. Радвай се Ти, Която си палат на безсеменно оневестяване; радвай се Ти, Която присъединяваш верните към Господа. Радвай се, добра кърмачко на девиците; радвай се, невесто украсителко на светите души. Радвай се, Невесто Невестна.

Сцена двадесет и втора: Кондак 12. Като пожела да даде милост

Онзи, Който опрощава дълговете на всички човеци, като пожела да даде милост за древните дългове, Сам дойде при отдалечилите се от Неговата благодат, и като разкъса ръкописанието, от всички слуша: Алилуя.

Посланието на догматическите строфи може да бъде изразено най-общо по следния начин. Явилият се вече Създател (блажени са пастирите, които първи са Го видели, и мъдреците, които първи са Го разпознали) се разкрива пред всички създадени от Него, за да може ние, хората, като се отдалечим от суетата на този свят и пренесем ума си на небето, в мистично боговидение да прозрем тайнството на възплъщението; за да може да повярваме, че възплътеният се Бог-Слово е и тук на земята, без ни най-малко да отстъпва от небето. За да може да се удивим на богоприобщаването като безплътното ангелско войнство, усещайки, че няма слово, достойно да опише чудото на инкарнацията. Чрез възплъщаването си в пречистата утроба Бог-Слово ни разкрива разбиране за същността на Θεοτόκος, помага ни да видим Божията Майка като опора за нашето спасение и незалязваща светлина на духовното озарение. Имаме две състояния – артикулиране на основната християнска догма за възплъщението и оттук възхвалата към Богородица – и те съставляват втората част на Богородичния Акатист. Имаме и два мотива – христологичният и мариологичният, но те прорязват догматиката на сцените не само във втората част, а в целия Богородичен Акатист. Макар най-ярко това да се усеща във втората половина на Акатистния химн, теологичната същност на прозиране, разбиране и приемане на възплъщението е залегнала във всички Акатистни сцени без изключение. Външният принцип на редуване в отделните строфи спрямо тяхната насоченост към Христос и към Богородица носи по-скоро смисъла на *неотделимото* – Дева Мария в Акатистните строфи е мислена като Божията Майка, неотделимо от Младенеца, а Христос – като възплътеният се Бог-Слово, неотделимо от Богородица. Именно затова Богородица е възпявана като раждане (Икос 12), като Майка (Кондак 13), като вместилище на Божията премъдрост (Икос 9), т.е. *чрез* Него, за да може върху този образ да се изгради другият – на светлоплодното дърво, от което се хранят верните (Икос 7), на Тази, чрез Която се отваря раят (Икос 8), на светлината, която чрез раждането на Бога-Слово ще ни изведе от тъмнината (Икос 11). Богородица е непоколебимият стълб на църквата (Икос 12). Фигурата на стълба („неразрушимата стена“, опората) е инвариант на *покрова*, а самият покров – „невещественият облак“, както са

го усетили Андрей и Елифаний – е една от метафорите, през които най-често мислим Богородичния образ. Затихването на действието на тази метафора, или по-лошо – отсъствието ѝ, е сигурен знак за усилни времена. В догматичното разбиране за *покрова* са стаени химнографските и поетични интенции, похвалите, благодарностите и молбите към Богородица – това добавя към палимпсеста както словото послучай празника, така и съответния иконографски Богородичен тип. Имаме нужда от Нейния милостив покров през всички дни на нашия живот, искаме да усещаме Нейната закрила в трудни моменти и в това желание словото и образът предлагат усилващи се траектории, нередко и повтарящи се – царството на анафората, паралелизмите, конглобацията. Всички Акатисти, посветени на Богородица, без изключение, „обичат“ тази фигура. Годините на исихазма усилват значението ѝ. Тя е сред любимите и в химнографията на Ефрем: „имаме те всички за твърда опора и покров“ („Стихири молебни [...]“, л. 86б); „защото си непоклатим стълб, Дево“ (пак там, л. 87а); „бъди ми твърда опора и здрав покров, Дево“ (пак там, л. 97б); „открих *неразрушимата стена* на твоята майка, чистата Дева“ („Молебни стихирри към нашия Господ Исус Христос“, л. 103б). Ерминията на Дионисий предлага изрази „Пресветата стои и държи на ръце Господ като младенец“, който Дичо Зограф разгръща в потенциална визуална метафора: „Богородица права, с благославящия Младенец в ръце, с корона, обърната направо, стъпила на две каменни стъпала“. Около нея и в двата случая девизи, някои с корони (като Дичо Зограф настоява на образа на жените мъченици и на приведените им глави и дори поименно изброява някои от тях). Тази иконография на *Богородица „Оранта“* – в по-редуциран вариант, както е в Печката патриаршия и в „Зограф“, или в по-разширен вариант, както е в „Дохиар“ (фиг. 10), „Ватопед“, „Преподобни Григорий“ и „Ивиرون“, е широко използвана. Има случаи, в които позата на Богородицата не е „Оранта“, а „*Одигитрия*“, както е в Марков манастир (фиг. 11). Същевременно има и други прочити, стъпващи върху онази многозначност, която допуска прочита на асертивния акт в Икос 10: „Опора си за девиците, Богородице Дево, и за всички, които *прибъгват към Тебе*“. В миниатюрата на Томичовия псалтир от лявата страна на Богородица „Оранта“ (при това без Младенеца) са „девиците“ (сред монахините и преподобните е и Мария Египетска), а от дясната страна – монаси и отшелници. По сполучливия прочит на Аксиния Джурова сцената е назована „Богородица, опора за приелите обета на безбрачието“ (Джурова 1990а: 117). През тази призма може да бъде видяна и сцената в Бачковската трапеза. По-важно в случая е, че тази строфа (съответно тази сцена), която събира възхвала и молитва в едно, може да бъде ползвана като призма за четене на съдбата на града, на империята, в крайна сметка на човешките съдби. В един по-общ план, вярата в паладиумите – „Одигитрия“ и „Оранта“, двете Влахернски икони – е силна и трудно сломима, защото зад тях стои стаено разбирането, което изповядва Икос 10. В личен план, в безмълвното общуване с Бога, Богородица е нашият

Фиг. 10. Икос 10: Стена (опора) си за девиците, Богородице Дево. Стенопис в нартекса на Съборния храм на манастира „Дохиар“, Света Гора – Атон (1567–1568). Wall-Painting in the Katholikon Church of the Docheiariou Monastery. A wall for virgins. Mount Athos, Greece (1567–1568)



Фиг. 11. Икос 10: Стена (опора) си за девиците, Богородице Дево. Стенопис в Съборния храм на Марков манастир, Северна Македония (1366–1372). A wall for virgins. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Markov Monastery, North Macedonia (1366–1372)

ходатай пред Него; подкрепя в тежкия път на изпитанията. Лишени от тази опора, сякаш губим всичко.

Една от сцените с изявена символика в догматическата част е изображението на Кондак 12. Ключовата дума тук е *прошка* („опрощава дълговете“; „да даде милост за древните дългове“). Тя е изразена в недвусмисления акт на *разкъсване на ръкописанието*. Нека видим най-напред как тълкуват това ерминииите. В ерминията на Дионисий сцената е със заглавие „Като пожела да даде милост“ и описание: „Къща и Христос, *разкъсващ с ръцете си свитък с еврейски букви, в края на който е написано: ръкопис на Адам*. От двете Му страни млади мъже и старци“. В ерминията на Дичо Зограф със заглавие „(Онзи, който опрощава дълговете на всички човеци, като пожела) да даде милост“ и описание: „Къщи [...]. Христос е в средата и гледа право напред. С двете ръце *държи* много дълга книга, скъсана на средата, но се държи малко. Христос е с широко разтворени ръце наляво и надясно. На книгата е написано следното: „*И като разкъса ръкописанието, от всички се слуша: алулуя*.“ Около Христос отдясно и отляво са люде. Тези отдясно са на колене. [...] Ръцете им са протегнати към Христос, главите и погледът са към него. А Христос е стъпил на три каменни стъпала.“

Дионисий е концентриран в действието, смисълът на неговото описание е да предаде основния акт – разкъсването на свитъка и, разбира се, същността на самия свитък (*ръкопис на Адам*), откъдето разкъсването губи своя смисъл. При Дичо Зограф действието е драматургично забавено: Христос не разкъсва, а държи скъсаната книга (за самия акт на разкъсването научаваме от написаното в книгата). На принципа „текст в текста“ не иконографията на цялостното изображение разказва, а *словесният разказ вътре в изобразителното поле на книгата*. Лишено от подобен разказ, изображението губи смисъла си или – както е в случаите със заличените надписи по свитъка – смислообразува по подразбиране и то само за един свръхчитател. Като цяло при Дичо Зограф липсват конотациите на раждането на Новия завет между Бог и хората, липсва апокрифният Адам и договора му със сатаната, липсват връзките с посланията на апостол Павел – изобщо трудно усещаме темата за опрощаването на греховете и силата на Възкресението. Не зная доколко можем да виним авторите на ерминии за това, но повечето от тях често дават референции към текстове от Новия завет при изобразяване на сцените (Дичо Зограф е един от тях), а тук референциалната сила е замлъкнала. „Изпуснатата“ нишка първоначално води към два апокрифни текста за Адам – „За Тивериадското море“ и „Слово за Адам и Ева“³², в които Адам дава на сатаната „собственоръчен запис“ (хирограф) за себе си и целия човешки род след него. Така, според апокрифната логика, човешкият род е обречен да бъде във властта на сатаната. Но двата апокрифа се различават във финалните си послания: в първия

³² Вж. текста на двата апокрифа в: Петканова 1981: 31–35; 35–41.

апокриф сатаната приема и изпраща според този запис като грешници дори и праведните хора – от Адамовата смърт до Христовото разпятие. Във втория апокриф Адам *знае*, че Бог ще слезе на земята, „ще се облече в човешки образ и ще смаже сатаната“. Така хирографът ще действа до Христовото Възкресение. Тоест скъсването на Адамовото ръкописание и Христовото Възкресение са два ипостаса на едно и също деяние: победа над смъртта и изкупване на старите грехове. Догматичният аспект на изпуснатата нишка обаче е извън апокрифите. Откриваме го и в „Акатист на св. преп. Мария Египетска“, в чийто трети икос срещаме същата фигура: „Радвай се, защото Знаещият твоите тайни грехове *разкъса тяхното ръкописание*“. Първообразът е в няколко реда от „Послание на свети апостол Павел до Колосяни“. Дълбаейки в екзистенциалната ниша какъв трябва да бъде обликът на истинския последовател на Христа, ап. Павел пише: „след като съблякохте *вехтия* човек заедно с делата му и се облякохте в *новия*, който се обновява в познанието по образа на своя Създател [...] над всичко това *облечете се* в любовта“ (Кол. 3:9–14). Видимата игра на алегорията – смяната на Вехтия с Новия завет – обаче започва по-рано, тук е нейната кулминация. Започва с едно дълго изброяване, припомнящо стъпките, които християните извървяват в приобщаването си към Църквата Христова: неръкотворното обрязване в Него чрез събличането на греховното тяло на плътта, погребването с Него в кръщението и възкръсването с Него по време на Възкресението. И вас, пише апостол Павел, „които бяхте мъртви в греховете и в необрязването на плътта си, Той оживи заедно с Него, като ви *прости всички грехове*; а това стана, като Христос *заличи с учението съществуващото за нас ръкописание, което беше против нас и което Той взе от средата и го прикова на кръста*“ (Кол. 2:11–14). Няма по-невъзможен палимпсест от заличаването, за което пише апостол Павел. Полетът на метафората при него (старото ръкописание е приковано на кръста чрез саможертвата; вехтата дреха е захвърлена) е сведено до буквалност в акатистното слово и изображение (хванато е по средата и е разкъсано). От един свръхчитател се очаква да възстанови фрагмент по фрагмент символния модус на свещенодействието и неговия знаков характер – с късането на книгата-дреха се къса не само пъпната връв на един народ с две различни разбираня за съботата, но и с предходните езически вявания на останалите народи. Апостол Павел има много общо с това: знае и за езичниците, и за греха, и за прошката (2 Кор. 2:10, Еф. 4:32; 5:1)³³. Това означава да усетим, че разкъсването на стария ръкописен свитък, което недвусмислено означава опрощаване на старите дългове, е всъщност и една чудесна *хирографна метафора* на помитащото всичко по пътя си Христово учение, на победата на евангелското слово. Разрушителен палимпсест – не просто изтривам, за да напиша върху заличения текст Ново-

³³ Вж. за повече подробности книгата ми „Светите апостоли Петър и Павел“. София, 2018, 296 с.

заветното слово, а скъсвам, унищожавам, за да започна изначало. Като капките кръв от кръста на разпятието, които падат върху черепа на Адам.

В наблюденията си върху изобразяването на Кондак 12 Цветан Грозданов (Грозданов 2007: 216) пише: „Във фреските от XIV век сцената е добре запазена само в „Перивлепта“; в „Дечани“ е унищожена, в Марков манастир е зацапана, а в Матейче е съхранена частично“ (да добавим, че сцената липсва в Мюнхенския сръбски псалтир, както и в Новгородската икона от края на XIV век). Иконографският код на сцената отбелязва един устойчив иконичен образ – разкъсването на *разпнатия* ръкопис (асоциациите с кръста са видими) и молитвените пози на свидетелите от двете му страни. Има и два вариативни образа – позиционирането на ръкописа и изписаните върху него знаци. В Охридската „Св. Богородица Перивлепта“, както и в Марков манастир древният ръкопис (*παλιό χειρόγραφο*) е вдигнат високо в разтворените ръце на Христос, като в средната му част, тази на скъсването, е допоясна. В Бачково и в „Ивиرون“ (фиг. 12) ръцете на Христос са спуснати по-ниско, съответно и долната част на ръкописа; в „Дохиар“ (фиг. 13), „Ватопед“ и в „Зограф“ (фиг. 14) снижаването на ръкописа продължава почти до края на дрехата на Спасителя, а в Сеславци и в „Преподобни Григорий“ разкъсването е трансформирано в стъпване на Христос с двата крака върху основата на разтворения ръкопис. В „Преподобни Григорий“ образът на Христос е в мандорла, ръцете са допоясно отпуснати и ръкописът съвпада с очертанията на долната половина на мандорлата, което внася допълнителен символен аспект в опрощаването на човешките грехове. Свитъкът в „Св. Богородица Перивлепта“ и Марков манастир не е хирограф в тесния смисъл на думата, тъй като няма *ръкописни* знаци върху свитъка (две неизписани половини от свитък държи Христос в ръцете си в „Перивлепта“, в Марков манастир те са просто разграфени от линии на няколко също неизписани полета). Най-вероятно са заличени във времето, ако се съди по бележката на Цветан Грозданов, но и от сцената в Сеславци, по която тук-там прозират контури на букви по свитъка. Ситуацията във „Ватопед“ е близка до тази в Сеславци, а в „Дохиар“ – до тази в „Перивлепта“. Видими са ръкописните знаци в Бачково, „Преподобни Григорий“, „Зограф“ и „Ивиرون“, като се различават по своята реферираща сила (надписът „хирограф“, името „Адам“, откъс от текст или алюзия за древен текст).



Фиг. 12. Кондак 12: (Онзи, който опрощава дълговете на всички човеци, като пожела) да даде милост. Икос 12: Като възпяваме Твоето раждане. Стенопис в екзонартекса на Съборния храм на манастира „Ивиرون“, Света Гора – Атон (1795). *Wishing to grant release. We sing to you of your Son. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Iviron Monastery. Mount Athos, Greece (1795)*



Фиг. 13. Кондак 12: (Онзи, който опрощава дълговете на всички човеци, като пожела) да даде милост. Стенопис в нартекса на Съборния храм на манастира „Дохиар“, Света Гора – Атон (1567–1568). *Wishing to grant release. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Docheiariou Monastery. Mount Athos, Greece (1567–1568).*



Фиг. 14. Кондак 12: (Онзи, който опрощава дълговете на всички човече, като пожела) да даде милост. Стенопис в екзонартекса на Съборния храм на манастира „Зограф“, Света Гора – Атон (1817). Wishing to grant release. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Zographou Monastery. Mount Athos, Greece (1817)

Два паметника рязко се отдалечават от описания иконографски код и това са Балканската икона от третата четвърт на XIV век и Томичовият псалтир. И в двата нямаме акт на скъсване на ръкописание. В иконата имаме изображение на „Съшествие в ада“ с освобождаването на Адам и Ева, а в широко коментираното изображение на двадесет и втората строфа от Акатистния химн в Томичовия псалтир имаме композиция с две отделни иконични изказвания. Дясната страна на композицията представя Христос в мандорла с кръст в ръка, който сочи райските двери. Джурова вижда в тази сцена палимпсестен отклик на Възкресния тропар: „Разрушил еси крестом Твоим смърть, отверзаль еси разбойнику рай“ и чете изображението като „рядко срещан и твърде интересен иконографски вариант на Възкресение Христово“ – не като победа над ада с разбитите врати или освобождаването на Адам и Ева, а като отваряне на райските врати (Джурова 1990а: 118). Лявата страна на композицията съответно е разчетена като „възможна илюстрация на Хомилията на Епифаний Кипърски“ и дори във връзка с текста на Евангелие от Никодим. Текстовите основания са важен момент при разбирането на тази сцена, те са в динамични отношения със смисъла на изобразеното³⁴. А то сочи победата на възкръсналия Христос над смъртта, с което човешките грехове са изкупени. За разлика от всички останали иконографски програми тази на Томичовия псалтир за сетен път намира основания да прочете по различен начин определена сцена и това не са иконографски основания, а иконологически. Не се чете пряко нито изказа на акатистната строфа, нито дори метафората, която ражда през думите на апостол Павел. Чете се смисълът, който прави тази метафора възможна: нищо не е постижимо без Христовото Възкресение. Това е крайната, а всъщност началната точка на възплъщението – победата над мрака, скъсването със смъртта. Някъде тук, в приведения над безпомощния сатана ангел (отзвук и от апокрифната вяра на Адам), е фигурата на скъсването на старото писание. Може би ще я видим при отварянето на райските двери. Разкъсването на хирографа и отварянето на райските двери – и като речеви актове, и като иконография, са различни светове, но като догматика имат общ смисъл: победата над смъртта и раждането на нов свят, облечен, както би казал апостол Павел, *в дрехата на любовта*.

³⁴ Като иконография сцената може да препрати и към Глава 20 от Апокалипсис на Йоан – с всички произтичащи условности на сцената, в която ангелът хваща сатаната и го свързва за хиляда години, след което го хвърля в бездната, тук може да бъде видян моментът на притискането на сатаната към земята. Колкото до сцената на Възкресението интересни паралели могат да бъдат направени с Панселин в „Протатон“ (позата на Христос, който подава ръка само на Адам) и Теофан в „Ставроникиа“ (Христос с двете ръце към Адам и Ева).

ПЕТИ ЕТЮД: ОБРАЗИ-ВЪЗХВАЛИ



Сцена двадесет и трета: Икос 12. Като възпяваме Твоето раждане

Като възпяваме Твоето раждане, Богородице, всички Те хвалим като одушевен храм, защото Господ, Който държи всичко в ръката Си, се всели в твоята утроба, освети, прослави и научи всички да Ти викат: Радвай се, скитийо на Бог-Слово; радвай се Ти, Която си по-голяма от светая светих. Радвай се, ковчеже, позлатен от Духа; радвай се, неизтощимо съкровище на живота. Радвай се, драгоценен венец на благочестивите царе; радвай се, пречиста похвало на благоговейните иерей. Радвай се, непоколебими стълбе на Църквата; радвай се, неразрушима стена на царството. Радвай се Ти, чрез Която се издигат знамена на победи; радвай се Ти, чрез Която падат враговете. Радвай се, изцеление на моето тяло; радвай се, спасение на моята душа. Радвай се, Невесто Невестна.

Сцена двадесет и четвърта: Кондак 13. О, всевъзпявана Майко

О, всевъзпявана Майко, Която роди най-светлото от всички светии Слово! Като приемаш сегашното приношение, избави от всяка напаст и изтръгни от бъдещата мъка всички, които Ти пеят: Алилуия.

Можем да прочетем последният икос в Акатистния химн и като семиология на възхвалата. В него са ни подсказани поне две връзки. Първата: рамкиран е догматичният аспект на боговъплъщението („всички те хвалим като одушевен храм, защото Господ се всели в Твоята утроба“) и по този начин, като митичен уроборос, Акатистното звучене се връща към своето начало. Втората: рамкирана е уводната строфа и е дописан (а по-вероятно предсказан) нейният патос. Тук Богородица е „неразрушима стена на царството“; чрез нея „се издигат знамена на победи“ и „падат враговете“ – все атрибути на „поборницата“ и „войводата“. На текстологично ниво този откъс от текста на Икос 12 работи като интерпретативен режим спрямо уводната строфа – обяснява я, дописва я, изпълва я с референции, за които читателят се досеща, прави я много по-осезаема; придава на историческия разказ догматичен привкус. Икос 12 е начало и край, които излизат от историческото време. Неговият хронологос е този на литургията. Прочитът на ермините също убеждава, че тези две сцени са мислени като литургични. За Дионисий сцената със заглавие „Като възпяваме твоето раждане“ представя Богородица на престол с Младенеца пред възхваляващите я архиереи, свещеници, певци и дякони, които казват стихирите с разгърнати свитъци в ръце. За Дичо Зограф сцената със заглавие „Възпявайки твоето раждане“ добавя към описаната от Дионисий картина подробности около всеки един от образите – стилистика, с която вече сме привикнали. Така е и с другата възхвалителна сцена, която също се осмисля в литургичното време. За Дионисий тя е със заглавие „О, всевъзпявана Майко“ и описание, което е експанзия на предходното („царе, свещеници, архиереи, преподобни и много други молещи се; едни на колене, други стоят и държат свитъци, на

които е написано: *аллилуйя*“). Дичо Зограф отново предлага допълнителна образност. За него сцената предполага изображение на Богородица с Христос на гърдите, с ръце „спростраиши с небесъ“, а под тях долу – Светата трапеза, на която е поставен свещник със седем запалени свещи – точно такъв, какъвто го е видял пророк Захарий. Към настояването на Дичо Зограф за Богородичен тип „Ширшая небесъ“ ще се върна малко по-късно.

Изобразяването на тези две сцени варира между две възможности: прякото изобразяване на Богородица на трон с Младенеца или косвеното изобразяване на принципа „текст в текста“. Макар принципът да не е прокаран последователно, сцената по последния икос в Акатистния химн представя най-често Богородица на трон с Младенеца, а сцената по последния кондак в Акатистния химн „предпочита“ модела „текст в текста“ (голямото изключение е Марков манастир). И двата модела на изобразяване спазват литургичния характер на сцената. Тази литургична същност в иконографията на последния икос (богослужението пред Богородица обикновено е водено от архиерей) можем да видим в ранната Балканска Акатистна икона от XIV век, в Марков манастир и в атонските манастири „Ватопед“, „Ивирон“ и „Преподобни Григорий“. Специфична е изобразената сцена в Марков манастир, която представлява част от Велика литургия с участието на петима архиереи пред Богородичната икона „Елеуса“³⁵ и фигура с инсигниите на кралската (императорската) власт (фиг. 15). Тук несъмнената връзка със следващата сцена води до общо литургично звучене на иконографския код, който пронизва и обединява двете сцени и ги изпълва с единен догматичен смисъл. Като композиция те са различни, но знаците на дворцовия церемониал са присъщи и на двете. Първата литургична сцена (по Икос 12), както казах, е пред икона на Богородица тип „Елеуса“³⁵ (същият тип е и в Балканската икона), за разлика от следващата (по Кондак 13), която е пред икона тип „Одигитрия“. Изборът на Богородичен тип променя не само семантиката на изобразеното, но и цялостния смисъл на посланието: „Милостивата“ и „Пътеводителката“ *влизат* с различна история и структура в синтаксиса на двете сцени, пишат различни иконографски кодове³⁵. Макар да запазват литургичния характер на поклонението, за разлика от изображението в Марков манастир, светогорските сцени по Икос 12 не включват поклонение пред икона на Божията Майка. Сцените в „Ивирон“, „Преподобни Григорий“ и „Зограф“ предлагат общение с Богородица на трон и Младенеца в „реалното време“ на изображението. В най-разпространената иконография на сцената възхваляващите (архиереи, църковни певци, монаси със свитъци в ръце, евангелие или просто с молитвено склонени ръце) са или прави от двете страни на Богородица („Перивлепта“, Бачково, „Зограф“, Сеславци, Рожен,

³⁵ Вж. Лазарев 1971: 275–329 (главата „Етюди по иконографии Богоматери“), както и: Кондаков 1915: 35–54; 382–391. По-подробно на Богородичните типове ще се спра в следващата си книга, посветена на иконографията на Пресвета Богородица.



Фиг. 15. Икос 12: Като възпяваме Твоето раждане. Стенопис в Съборния храм на Марков манастир, Северна Македония (1366–1372). We sing to you of your Son. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Markov Monastery, North Macedonia (1366–1372)

„Преподобни Григорий“), или пък само от едната страна (Томичов псалтир, „Ватопед“). Изображенията в Роженския католикон и в Сеславци съдържат различни иконични изказвания: в първия случай Богородица е фланкирана

от двама ангели зад престола ѝ, а във втория е изобразена в мандорла, което внася в характерния за сцената иконографски код нова символика.

В другата литургична сцена в по-голяма степен има видими знаци на византийския дворцов етикет, които след средата на XIV век са характерни и за Сърбия. В подобни сцени често се включват съвременници или се отразяват характерни дворцови церемонии³⁶. Но тук различието произтича от текста. Най-напред няма как да не забележим, че в самия текст на последната Акатистна строфа речевият акт е с особена илокутивна сила. „Избави“ и „изтръгни“ (от напаст и мъка), тоест „спаси ни“, сочат недвусмислено директивен речев акт, насочен към Богородица като обект на възхвалата. Подобен речев акт не може да се изобрази, но може да се изобрази *ситуация на произнасянето му*. Такава е именно литургията. Всички части в храма, пише Павел Евдокимов – архитектурните линии, стенописите, иконите – са „едно цяло с литургичното свещенодействие и може би това е най-главното, защото иконата не може да бъде разбрана извън това цяло“ (Евдокимов 2006: 287). Затова често в рамката на сцената, вместо да се изобрази реалната фигура на Богородица, се включва нейно утвърдено вече изображение (икона); останалите лица в изобразената сцена са в опосредстван досег с Богородица *чрез* нейната икона. Изборът на икона не е случаен, това е „Пътеводителката“³⁷. Така във всеки един исторически момент всички са в досег с Богородица, тъй като нейното чудотворно изображение кореспондира с първообраза. Към тази „ситуация на произнасянето“ приляга и исихасткото разбиране. Затова сцената е сякаш изтръгната от молебните стихирни към Богородица на химнописеца Ефрем и от акростиха на творбата му: „възпявана Дево, божа майко Мария“ (л.85а), този мотив е един от най-често повтаряните в химнографията по отношение на Богородица и побира авторефлексивно в себе си цялото усилие да се мисли Божията майка като закрилница.

Литургичната иконография на последната строфа също допуска двуделност: участниците в богослужението са най-често прави пред иконата на Богородица „Одигитрия“, но има случаи, когато са коленичили пред седналата на престол Богородица. Миниатюрите в Томичовия и Мюнхенския псалтир илюстрират момент от празничното честване на иконата на Богородица „Одигитрия“ във връзка с богослужебната практика: от двете ѝ страни архиереи,

³⁶ Вж. Джурова 2019: 39. За дворцовия церемониал и акатистната служба са изписани доста страници (вж. бел. 1), като литургичната сцена по последния кондак в „Дечани“ се обвързва със семейството на крал Душан; тази в Марков манастир – в зависимост от версията – отправя към Ираклий и Сергей или отново към крал Душан и т.н.

³⁷ Според Миряна Джурич, ако прокараме разликите между традиционния Богородичен тип „Одигитрия“ и типа „Перивлепта“, то в Томичовия псалтир и Матейче имаме изобразен по-скоро втория Богородичен тип, който съответства и на изобразяването на Ираклий в Манасиевата хроника (Vat. slav. 2, fol. 122 verso). Вж. Ђурић, Војислав 1969: 335–354.

църковни певци, свещеници и миряни, като вторият псалтир акцентира върху процесията. Акатистните сцени в Сеславци и Рожен също представят богослужение, включващо архиереи, пред „Пътеводителката“ (в трапезата в Рожен е запазена само лявата страна на композицията с иконата на Богородица, но вероятно моделът е същият). В католикона на Роженския манастир литургична сцена с икона имаме и при изобразяването на двадесета строфа (този път с иконата на Христос Пантократор), което настоява върху вътрешен диалогизъм на литургичните сцени: един вид „равновесие“ на христологичните



Фиг. 16. Кондак 13: О, всевъзпявана майко. Стенопис в Съборния храм на Марков манастир, Северна Македония (1366–1372). O Mother worthy of all praise. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Markov Monastery, North Macedonia (1366–1372)

и мариологичните литургични практики. Едно от най-въздействащите иконографски решения на сцената отново е в Марков манастир (фиг. 16). То представя службата пред иконата „Одигитрия“ от петата неделя от Великденските пости, обикновено провеждана с участието на императорска особа, като тук имаме и архиерей с патриаршески кръст. Като отделни иконици знаци и като дух на събитието изобразяването тук е свързано с изобразяването на предходната строфа. Същата композиция пред „Одигитрия“ имаме и в Балканската икона от XIV век, както и в „Дечани“, но при последното изображение иконологичният синтаксис „премества“ сцената на друго място и тя илюстрира двадесета строфа, вместо последната. Радикално изместване на установения Богородичен тип „Одигитрия“ имаме в Охридската „Св. Богородица Перивлепта“. Тук Богородица (но не икона) е изобразена като „Оранта“ (сякаш

гледаща от дълбочината на централната апсида), от двете ѝ страни групи хора със запалени свещници. Богородичният тип „Оранта“ (Знамение) хвърля нова семантика на закрилата – след появата ѝ в Константинопол през IX век такава икона също е приютена във Влахерна и също считана за палاديум (Tradigo 2006: 172). „Оранта“ е прочитът на зографа от „Перивлепта“, който подсказва нов образ на „приемащата приношението“ – тази, която „ще избави от всяка напаст и ще изтръгне от бъдещата мъка“, е молитвената застъпница. В случая вероятно е търсен тип Богородично изображение, което – освен да бъде *Нерушимата стена* (Евдокимов 2006: 288), най-силно да въплъти идеята на Кондак 13 и по-точно на молитвеното препращане „към небесата“ за закрила на човешкия род.

Последната Акатистна строфа допуска и литургично изобразяване без поклонение пред Богородична икона. Композициите в „Дионисий“, „Ставро-никита“, „Дохиар“ и „Ватопед“ са в този дух и са много близки като композиция: Богородица с Младенеца, седнала на трон, от дясната им страна църковни певци, свещеници и миряни, предвождани от архиерей, от лявата им страна – предвождани от императорска особа, всички в молитвени пози като в деисис³⁸. Очакването, че композициите в „Дионисий“ и „Дохиар“ ще бъдат най-близки (и двете приписвани на Дзорздис от Крит) подвежда; много по-близки като иконографска схема и техника на изпълнение са сцените в „Ставро-никита“ (рисувана от Теофан и неговия син Симеон) и „Дионисий“, особено що се отнася до фигурите от двете страни на Богородица. Водещото различие между светогорските сцени и композицията в Бачковската трапезария е, че Богородица в Бачково е изправена в цял ръст. Композицията в „Преподобни Григорий“ е по-различна: Богородица с Младенеца в медальон, издигната над множество девиси (от лявата ѝ страна) и царе и архиереи (от дясната ѝ страна). Различна е и композицията в „Зограф“: царе и архиереи са коленичили пред Богородица, държейки в ръце свитъци с надпис „Алилуия“. Най-отличаваща се е композицията в „Ивирон“. В своя превод на ерминията на Дионисий епископ Порфирий Успенски е направил любопитна бележка върху образите на двата ангела, с които са фланкирани Богородица и Младенеца, като препраща към изображението в „Ивирон“. От дясната страна на Богородица е изобразена многофигурна композиция от царе, иерарси, мъже и жени, отдадени на безбрачие, сред които и две девиси с корони, от лявата страна са преподобни и миряни. Богородица е седнала на трон, тип „Платитера“ (както я вижда Дичо Зограф), а в нея Христос, благославящ с двете ръце в двете посоки. От двете страни има по един свитък с надпис „Алилуйя“. Това връща спомена за Богородица „Оранта“ от Охридската „Св. Богородица

³⁸ В многообразието от деисисни жестове имам предвид съвкупността, която отбелязва Мисливец, когато говори за архаични форми на деисис и за утвърдените форми след победата на иконопочитанието. Вж. Гращенков 1973: 59–64 (статията: Й. Мисливец, Происхождение „Деисуса“).

Перивлепта“ и още веднъж поставя въпроса за удвоената семантична сила на образа. В Акатистния химн покрай „Пътеводителката“ съжителстват и други иконографски Богородични типове. Всички те са „предсказани“ от обилието от хайретизми в Акатистния химн и, което е по-важно, всички те са прояви на вяра и надежда за спасение в различните ипостаси на Божията Майка. А те, пречупвайки се в нейния благодатен образ, се сливат в едно деисисно преклонение пред Бог-Слово.

ШЕСТИ ЕТЮД: ПОБЕДИТЕЛКАТА



Сцена двадесет и пета: Кондак 1. Взбранной воеводе

На Тебе, Богородице, поборнице-войвода, ние твоите раби, след като се избавихме от злини, пеем победни и благодарствени песни. И понеже имаш непобедима сила, от всякакви опасности ни освободи, та велегласно да Ти пеем: Радвай се, Невесто Невестна.

Словото на уводната строфа на Богородичния Акатист представлява победна и благодарствена песен към „Пътеводителката“ след избавянето на Константинопол от обсадата на аварите, а иконографията на строфата се опитва да улови литията с Влахернската икона в паметния 7 август на 626 г. Както поясних в първата част, възможно е уводната строфа да е по-късна добавка от VII век към Богородичния Акатист, но тя не нарушава смисловото цяло. Два фактора съдействат тя бъде мислена не просто като апендикс, а като неразделна част от цялото. На нивото на означаващото (структурата, химнографските и дори чисто поетическите изразни средства) тя се вписва в звученето на Акатистния химн. По-важно е, че това се случва и на нивото на смисъла, предизвестен от последния икос. Оттук насетне всеки Акатист ще има уводна строфа със сходно звучене, а в някои случаи, както вече изтъкнах, повторенията ще връщат директно към изходния модел, тоест към уводната строфа на Богородичния Акатист. Семиотично погледнато, тази строфа дава по-силен живот на словото, отколкото останалите. Последните в акта на изобразяване „обезсилват“ словото, защото речевият акт се трансформира във визуален разказ. Словото на уводната строфа обаче не само се рисува, а в иконографската програма, в отреденото за изобразяване на строфата място, то се изписва именно като слово. Така през XIV век – разцветът на Богородичния Акатист, строфата е *изобразена* в Преспанската църква „Св. Петър“ и в Балканската икона, съхранявана в Кремъл, но същевременно е *изписана и като текст* в Охридската „Св. Богородица Перивлепта“ (практиката на изписване продължава и през следващите векове). Цветан Грозданов вижда причина да не бъде изобразена в недостатъчното храмово пространство (Грозданов 2007: 224)³⁹,

³⁹ За изображенията на уводната строфа след XIV век вж. Грозданов 2007: 224–229; Серева 2017: 198, както и бележката на Александър Куюмджиев, че докато в Арборе през

но струва ми се, че освен това могат да бъдат мислени и други основания. След 1204 г., когато избавлението е отказано и Константиновият град е изоставен, смисълът да се възпроизвежда ритуалът след победата е *разколебан*. След 1261 г., когато градът е възвърнат, съществува нова заплаха: османците са на път да покорят полуострова и за втори път да завземат сърцето на империята. Владее несигурност: ще успее ли „Пътеводителката“ да съхрани града, или ще се повтори ужасът на Четвъртия кръстоносен поход? Изобразяването на първия кондак изглежда *отложено* за бъдещ момент, когато гласът ще оповести победата с помощта на Божията Майка. Същевременно алюзии за рисуването (скрито рисуване) на победната сцена от началото на VII век има, те просто се „разтварят“ в похвалното звучене на последните две строфи на Богородичния химн и това може да се види там, където има литургични сцени в изобразяването на Акатиста, включително и в Охридската „Св. Богородица Перивлепта“ (разтварянето протича и в Богородичните типове, които обхващат „Одигитрия“, „Никопея“, „Перивлептос“, „Оранта“ и „Елеуса“). По-късното рисуване и/или изписване на уводната строфа през XVI–XVII век (в Хилендарската трапеза от 1622 г. е изписана и като изображение, и като текст), както и през следващите два века, може да се провиди като визионерство, като трепетно очакване да бъде произнесен победният възглас след дългите векове на робство. Споменът за победата се трансформира в призивен илокутивен акт, който възвръща блясъка на позабравения образ. Текстът на този кондак е особен и през VII век без съмнение е звучал внушително в своята оригинална направа. След като Богородичният Акатист става основа за десетки бъдещи акатисти, най-важната част от този въвеждащ кондак се възпроизвежда вариативно в няколко различни въвеждащи кондици от акатисти на Богородични икони. В края на „Слово за Благовещение на Пресвета Богородица“ от Жития на светиите за месец март, завършващо по обичай с тропар за събитието и кондак (спомен за акатистната възхвала след промяната и при въвеждането на канона през IX век и свеждането ѝ от полистрофична до двустрофична организация), кондакът е дословно пренесен от Богородичния Акатист тук, т.е. в житийния текст звучи не цялото акатистно слово, а само въвеждащия му кондак с фигурата на Богородица като „поборница-войвода“. Подобни стихове откриваме в химнографията на Ефрем и особено в посветения на цар Иван Шишман „Канон молебен за царя“ („Майко божия, побързай и дай на царя ни своята победа и надмощие на враговете, на своите люде и на града дай избавление от злините“, л.71а); „Дево, щит здрав на враговете ми бъди“ („Стихири молебни към пречистата Богородица“, л.100а). Ерминиите са несигурни при отбелязването на тази сцена: при Дионисий отсъства, а Дичо Зограф повтаря текста на самата уводна строфа. Вероятно всичко това се дължи на факта,

1541 г. е изобразена обсадата през 626 г., останалите румънски паметници представят обсадата на Константинопол през 1453 г.

че отвъд разгръщането на сюжета и наративните взаимодействия тук имаме особен символен модус. Това е *удвоеният образ на Богородица-във-възхвалата*. Със своята вокативност първият кондак едновременно посвещава (отблагодарява се), но и измолва повторно: „И понеже имаш непобедима сила, *от всякакви опасности ни освободи*, та велегласно да ти пеem [...]“. Уводната строфа е и край, и ново начало. Въпреки очевидната си конкретност, тя спазва цикличния литургиен ритъм на догматическите сцени: би могла да се повтаря при всяка нова победа, превръща се в *символен модус на победното*. Респективно замлъква, когато победното е отсъстваща структура. Догматическа по смисъл, уводната строфа е изцяло положена в исторически контекст – отвъд него тя не може да прозвучи или звучи неискрено. Затова или не се изобразява, или се изобразява скрито в някоя от литургичните сцени. Икос 12 дава прекрасен повод със стиховете „Радвай се Ти, чрез която се издигат знамена на победи; радвай се ти, чрез която падат враговете“, а Кондак 13 обема всичко в израза „О, Всевъзпявана Майко“ – в префикса „все-“, са всички поводи за благодарност, всички Богородични типове, всички мигове на общение с Θεοτόκος.

Има два начина уводната строфа да бъде изобразена. Единият модел е подсказан от „Перивлепта“, а именно – тя да бъде изписана със слово в изобразителното поле. Другият е да бъде изобразено поклонението пред иконата в паметната 626 г. и нейната процесия край стените на Константинопол. Сцените в Преспанската „Св. Петър“ и в Бачково (фиг. 17) избират втория вариант – те представят паметното поклонение пред „Пътеводителката“ от VII век. По иконографските си решения сцените обаче напомнят изображението, тълкуващо двадесетата строфа на химна в „Дечани“, и най-вече няколко изображения върху последния кондак в Акатистния химн – в Марков манастир, Сеславци, двете Роженски изображения. Литургичните сцени в Акатиста и изобразяването на уводната строфа са различни по иконологичен, но близки по иконографски „дух“. Различието е в посоката на речевия акт. И в уводната строфа, и в последния кондак се пеят песни на възхвала и благодарност пред Богородица, и в двете има молитвен речев акт, с очакването Богородица да откликне („избави“, „освободи“), но само в уводната строфа победните песни звучат *сега* и за нещо току-що отминало (сега, „след като се избавихме от злини“). Докато в последния кондак доминира бъдещето (като приемеш сегашната ни благодарност, избави ни от „*бъдещата* мъка“), в словото на уводната строфа доминира сегашността (пеem *сега*, защото ни избави от мъката). При изобразяването обаче в образа на уводната строфа се изобразява както *сега*-то, така и *преди*-то, което е довело до чудото: процесията на патриарх Сергий е *преди* чудото, а изпълнението на благодарствената Акатистна служба, пак от същия Сергий, е *след* това. Като иконология образът събира двата възможни иконични образа „(преди“ и „сега“) в един иконографски код, който е по-богат от словото поради тази си удвоеност. Словото разделя, изображението събира.



Фиг. 17. Кондак 1: На Тебе, Богородице, поборнице-войвода. Стенопис в трапезата на Бачковския манастир, България (1634). Wall-Painting in the Refectory of the Bachkovo Monastery, Bulgaria (1634)

Освен това уводната строфа живее в плътта на асертивния речев акт, докато последният кондак живее в плътта на директивния речев акт – две различни по сила и посока илокуции. Доколкото и в двете строфи са пронизани от се-

гашността (хвалебно-благодарственото приношение), иконографския код се „захваща“ за нея. За да я изобрази, той се нуждае от истинска, славна посока на съответствие на речевия акт – незабравимата победа през 626 г. И може да я изобрази както в единия, така и в другия случай. Логиката на изобразяване в уводната строфа е разбираема – това е *разкриване* на случилото се – такава, каквото го помним от историята и легендите. Логиката на изобразяване във всяка друга строфа е по-особена. Или трябва да има сходство в посоката на молитвата („избави ни от всяка напасть“), за да се уподоби на нещо славно в миналото, или просто екстазното чувство на благодарност, което и без друго следва да се изобрази в Акатистния химн, да включва в себе и интенционалност като тази след събитието от 626 г.: безпрекословна вяра в спасителката на града. Формулата е в питането на Дука: *защо сега, през 1453 г., „Пътеводителката“ я няма, за да защити града и хората, както някога през 626 г.* Подобно питане прави референцията не само желана, но и възможна, и това е основа за бъдещи *измествания*. Но изместването може да бъде родено и от нещо друго, чиято природа вече не е историческа, а психологическа, интенционална: от онова особено чувство, което владее цялостната схема на изобразяване на Акатиста – преклонението пред Богородица, в който словото едновременно утвърждава, измолва, заклана, а иконографският код търси сцеленията между минало, сегашност и бъдеще. И в това търсене намира своите „образци“. Това е в самата същност на иконата, казва Виктор Бичков – да бъде литургичен символ; да има не само догматическа, но и психологическа функция (Бичков 2006: 50–51).

Семиотиката на това изместване-припознаване може да се види на много места в изобразяването на строфите от Акатистния химн. Томичовият псалтир по такъв начин вижда възможност не да изобрази Христос, разкъсващ на две писанието на Адам, а да улови смисъла на Възкресението и победата над смъртта; следва иконологията, а не иконографията. Същото прави и зографът в Марков манастир, когато при изобразяването на Кондак 10 („Създателят на всичко, като искаше да спаси света“) решава да представи сцената „Съшествие в ада“: търси иконологията на спасението, а не утвърдената иконография на сцената по Кондак 10 (фиг. 18). Така че не бива да ни учудва нито прилепването на някои от литургичните сцени към изобразяването на уводната строфа, нито дори решението от „Дечани“ при изобразяването на Кондак 11 („Безсилна е всяка песен“, фиг. 19). По-скоро тук, в „изместването“ от „Дечани“, трябва да усетим семиотичния разрыв във възхваляващото слово на Акатистните строфи. То сякаш е усъмнено в самото себе си: като се обръщаме към всевъзпяваната Майка (Кондак 13), като възпяваме самото свещенодействие на възплъщението (Икос 12), дали не сме в клопката на Икос 9, а именно – че всъщност винаги сме „безгласни“, докато се удивляваме на тайнството? И най-вече на Кондак 11 – нашите песни на възхвала, макар и „по брой равни на морския пясък“, не могат да бъдат равни на това, което Христос ни дава с



Фиг. 18. Икос 9: Красноречивите витии (Многоречивите оратори). Кондак 10: Създателят на всичко, като искаше да спаси света. Стенопис в Съборния храм на Марков манастир, Северна Македония (1366–1372). Eloquent orators. Wishing to save the world. Wall-Painting in the Katholikon Church of the Markov Monastery, North Macedonia (1366–1372)



Фиг. 19. Кондак 11: /Безсилна е/ Всяка песен /. Стенопис в Съборния храм на манастира „Дечани“, Косово (1344–47). No hymn can recount. Wall-Painting in the Katholikon of the Decani Monastery, Kosovo (1344–1347)

въплъщението си и с победата си над смъртта. Богородичният Акатист е чудесен химн, който изразява идеята за неизразимото тайнство: въплъщаването на Бог-Слово. Това предполага повече от един Богородичен тип за възхвала и изображение, които често остават недостижими за нас. Но ние имаме благоволенieto да опитваме да ги опишем и изобразим. И едва ли е случайно, че кондакът на празника Неделя Православна, съставен от св. Теофан, завършва с думите: „Ние изповядваме и провъзгласяваме нашето спасение в слово и образи“. В този пъстър полилог от смисли Акатистният химн – като слово и като изображение – е не само апотеоз на молитвения и хвалебно-благодарствения човешки изказ, а и напомняне. Дадено ни е толкова много, че не образът на морския пясък трябва да измерва нашите скромни стъпки, а по-скоро гласът на раковината, пазеща в себе си незаглъхващото слово на сътворението.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев, Сергей 1977. Традиция греческой „диалектики“ и возникновение рифмы. – В: Контекст 1976. Литературно-теоретические исследования. Москва: Наука, 1977, 81–99 [Averintsev, Sergey 1977. Literaturno-jeoreticheskie issledovaniya. Moskva: Nauka, 1977, 81–99].
- Акатисти. Книга втора. Света Гора – Атон: Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 2010 [Akatisti. Kniga vtora. Sveta Gora – Aton: Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 2010].
- Ангелов, Димитър (Съст.) 1956. Подбрани извори за историята на Византия. София: Наука и изкуство, 1956 [Angelov, Dimitar (Ed.) 1956. Podbrani izvori za istoriyata na Vizantiya. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1956].
- Апостолос-Каппадона, Диана 2000. Словарь христианского искусства. Урал Л.Т.Д., 2000 [Apostolos-Kappadona, Diana 2000. Slovar hristiyanskogo iskusstva. Ural L.T.D. 2000].
- Архимандрит Тихон (Ракичевич) 2010. Икона у литургии – смисао и улога. Манастир Студеница, 2010 [Arhimandrit Tihon (Rakichevich) 2010. Ikona u liturgii – smisao i uloga. Manastir Studenitsa 2010].
- Бакалова, Елка 1976. Промени в българското изкуство през XIV век. – В: Традиции и нови черти в българското изкуство. София, 1976, 33–40 [Bakalova, Elka 1976. Promeni v balgarskoto izkustvo prez XIV vek. – V: Traditsii i novi cherty v balgarskoto izkustvo. Sofiya, 1976, 33–40].
- Бакалова, Елка 1991. Аспекти на съотношението словесен текст – изображение в Българското средновековие (песенно поетична образност – визуални съответствия). – Проблеми на изкуството, 1991, №1, 3–20 [Bakalova, Elka 1991. Aspekti na saotnoshenieto slovesen tekst – izobrazhenie v Balgarskoto srednovekovie (pesenno-poetichna obraznost – vizualni saotvetstviya). – Problemi na izkustvoto, 1991, No. 1, 3–20].
- Бек, Ханс Георг 1967. Путеви Византијске књижевности. Београд, 1967 [Bek, Hans-Georg 1967. Putevi Vizantijske knizhevnosti. Beograd, 1967].
- Бек, Ханс Георг 2017. Византийското хилядолетие. София: Прозорец, 2017 [Bek, Hans-Georg 2017. Vizantiyskoto hilyadoletie. Sofiya: Prozorets, 2017].
- БИБЛИЯ, сиреч книгите на Свещеното Писание на Вехтия и Новия Завет. Издание на Св. Синод на българската православна църква. София, 2005 (по изданието от 1982) [BIBLIYA, sirech

- knigite na Sveshtenoto pisanie na Vehtiya I Noviia Zavet. Izdanie na Sv. Sinod na Balgarskata pravoslavna tsarkva. Sofiya, 2005. Po izdaniето ot 1982].
- Бичков, Виктор 2006. Под покроба на Света София. Духовно-естетическите основи на иконата. София, Захарий Стоянов, 2006 [Bichkov, Viktor 2006. Pod pokrova na Sv Sofiya. Duhovno-esteticheskiye osnovi na ikonata. Sofiya: Zahariy Stoyanov, 2006].
- Будур, Наталия (Сост.) 2004. Пресвятая Богородица. Москва: Астрель, 2004 [Budur, Nataliya (Ed.) 2004. Presvyataya Bogoroditsa. Moskva: Astrel, 2004].
- Василиев, Асен 1976. Ерминии. Технология и иконография. София: Септември. [Vasiliev, Asen 1976. Erminii. Tehnologiya i ikonografiya. Sofiya: Septemvri].
- Василиев, Асен (Съст.) 1977. Иконографски наръчник, преведен от славянски на говорим български език от Върбан Гърдев Коларов през 1863 г. София: Български художник [Vasiliev, Asen (Sastavitel) 1977. Ikonografski narachnik, preveden ot slavyanski na govorim balgarski ezik ot Barban Gardev Kolarov prez 1863. Sofiya: Balgarski hudozhnik].
- Глаголева, О. (Сост.) 2010. Богородица – наша заступница. Москва: ЭКСМО, 2010, Афонская библиотека [Glagoleva, O. (Ed.) 2010. Bogoroditsa – nasha zastupnitsa. Moskva: ESKMO, 2010, Afonskaya biblioteka].
- Грозданов, Цветан 2007. Илустрацията на химните на Акатистот на Богородица во црквата Богородица Перивлепта во Охрид. Новооткриени композиции на Акатистот на Богородица во Марковиот манастир. – В: Грозданов, Цветан. Живописот на Охридската архиепископија. Скопје, МАНУ, 2007 [Grozdanov, Tzvetan 2007. Ilustratsiyata na himnite na Akatistot na Bogoroditsa vo tsarkvata Bogoroditsa Perivlepta vo Ohrid. Novootkrieni kompozitsii na Akatistot na Bogoroditsa vo Markoviot manastir. – V: Grozdanov, Tsvetan. Jivopisot na Ohridskata arhiepiskopiya. Skopiye, MANU, 2007].
- Грабар, Андрей 1982. Избрани съчинения в два тома. София: Наука и изкуство, 1982. Том 1 [Grabar, Andrey 1982. Izbrani sachineniya v dva toma. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1982. Tom I].
- Грабар, Андрей 1983. Избрани съчинения в два тома. София, Наука и изкуство, 1983. Том 2 [Grabar, Andrey 1983. Izbrani sachineniya v dva toma. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1983. Tom II].
- Гращенко, В. Н. (Ред.) 1973. Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. Москва: Наука, 1973 [Grashtenkov, V. N. (Ed.) 1973. Vizantiya. Yuzhnie slavyani i Drevnaya Rus. Zapadnaya Evropa. Sbornik statey v chest V. N. Lazareva. Moskva: Nauka, 1973].
- Гюзелев, Васил 2015. Съчинения в пет тома. Том 5. Средновековна поезия от и за българите. София: Захарий Стоянов, 2015 [Gyuzelev, Vasil 2015. Sachineniya v pet toma. Tom V. Srednovekovna poeziya ot i za balgarite. Sofiya: Zahariy Stoyanov 2015].
- Дамаскин, Иоан 2008. Точно изложение на православната вяра. Света гора – Атон, Славянобългарски манастир „Св. вмчк Георги Зограф“, 2008 [Damaskin, Ioan 2008. Tochno izlozhenie na pravoslavната vyara. Sveta gora – Aton, Slavyanobalgarski manastir “Sv velikomachenik Georgi Zograf” 2008].
- Деяния вселенских соборов, изданныя въ русскомъ переводе при Казанской духовной академии. Санктъ-Петербургъ, 2008. Тома 1, 2, 3, 4. Издание Шестое, полное. Т. 1, 597 с.; Т. 2, 304 с.; Т. 3, 563 с.; Т. 4, 645 с. [Deyaniya vselenskih soborov, izdannie v russkom perevode pri Kazanskoy duhovnoy akademii. Sankt-Peterburg, 2008. Toma I, II, III, IV].
- Ђурић, Војислав (Уредник) 1969. Зборник Светозара Радојчића. Београд, Филозофски факултет, Одељење за историју уметности, 1969 [Dzhurich, Voislav (Ed.) 1969. Zbornik Svetozara Radoychicha. Beograd, Filozofski fakultet, Otdelenie za istoriu umetnosti, 1969].
- Джурич, Војислав 1973. Портрети в изображениях Рождественских стихир. – В: Гращенко (Ред.). Византия. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. Москва, Наука, 1973, 244–255 [Dzhurich, Voislav 1973. Portreti v izobrazheniyah Rozhdestvenskih stihir. – V: Grashtenkov, V. N. (Ed.) 1973. Vizantiya. Yuzhnie

- slavyani I Drevnaya Rus. Zapadnaya Evropa. Sbornik statey v chest V. N. Lazareva. Moskva: Nauka, 1973, 244–255].
- Джурич, Воислав 2000. Византийские фрески. Средновековная Сербия, Далмация, славянская Македония. Москва: Индрик, 2000 [Dzhurich, Voislav 2000. Vizantiyskie freski. Srednovekovna Serbiya, Dalmatsia, slavyanskaya Makedoniya. Moskva: Indrik, 2000].
- Джурова, Аксиция 1990. Томичов псалтир. В два тома. София: Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“ / Университетско издателство „Климент Охридски“, 1990. Том 1 (1990a); Том 2 (1990b) [Dzhurova, Aksiniya 1990. Tomichov psalter. V dva toma. Sofiya: Tzentar za slavyano-vizantiyski prouchvaniya “Ivan Duychev” / Universitetsko izdatelstvo “Kliment Ohridski”, 1990. Tom I (1990a); Tom II (1990b)].
- Джурова, Аксиция, Константин Тотев (Съст.) 2019. Томичовият псалтир в България. Книжовност и духовност. София, 2019: Национален археологически институт с музей при БАН [Dzhurova, Aksiniya, Konstantin Totev (Eds.). Tomichoviyat psalter v Balcaria. Knizhovnost I duhovnost. Sofiya: Natsionalen arheologicheski institute s muzey pri BAN, 2019].
- Динеков, Петър (гл. ред. Том 1–2), Грашева, Лиляна (гл. ред. Том 3–4) 1985–2003. Кирило-Методиевска енциклопедия. В четири тома. София: Издателство на БАН. Том 1, А–З, 1985; Том 2, И–О, 1995; Том 3, П–С, 2003; Том 4, Т–Я, 2003 [Dinekov, Petar (Ed. Tom I–II), Lilyana Grasheva (Ed. Tom III–IV) 1985–2003. Kirilo-Metodievskaya entsiklopediya. V chetiri toma. Sofiya: Izdatelstvo na BAN. Tom I, 1985; Tom II, 1995; Tom III, 2003; Tom IV, 2003].
- Дуйчев, Иван 1998. Византия и славянският свят. София: Анупис, 1998 [Duychev, Ivan 1998. Vizantiya I slavyanskiyat svyat. Sofiya: Anubis, 1998].
- Евдокимов, Павел 2006. Православието. София: Омофор, 2006 [Evdokimov, Pavel 2006. Pravoslaviето. Sofiya: Omofor, 2006].
- Епископ Порфирий (Успенский) 2007. История Афона. В 2-х томах. Москва: Духовная Академия. [Episkop Porfiriy Uspenskiy 2007. Istoriya Afona. V 2-h tomah. Moskva: Duhovnaya Akademiya].
- Иванова, Климентина 2008. Bibliotheca Hagiographica Balcano-Slavica. София: АИ „Проф. Марин Дринов“ [Ivanova, Klimentina 2008. Bibliotheca Hagiographica Balcano-Slavica. Sofiya: AI “Prof. Marin Drinov”].
- Камбуров, Иван 1929. Старобългарският църковен напев. – В: Българска историческа библиотека, 1929, том 4, 102–121 [Kamburov, Ivan 1929. Starobalgarskiyat tsarkoven napev. – V: Balcarska istoricheska biblioteka, 1929, tom IV, 102–121].
- Кантакузин, Димитър 1989. Молитва към Богородица. – В: Димитър Кантакузин. Събрани съчинения. София: Издателство на БАН, 1989, 93–139 [Kantakuzin, Dimitar 1989. Molitva kam Bogoroditsa. – V: Dimitar Kantakuzin. Sabrani sacheniniya. Sofiya: Izdatelstvo na BAN, 1989, 93–139].
- Кожухаров, Стефан 1985. Акатист. – В: Кирило-Методиевска енциклопедия. Том 1, А–З. София: Издателство на БАН, 1985, 57–58 [Kozhuharov, Stefan 1985. Akatist. – V: Kirilo-Metodievskaya entsiklopediya. Sofiya: Izdatelstvo na BAN. Tom I, 57–58].
- Кожухаров, Стефан 1995. Икос. Канон. Кондак. – В: Кирило-Методиевска енциклопедия. Том 2, И–О. София: Издателство на БАН, 1995, 100–101; 213–215; 385–386 [Kozhuharov, Stefan 1995. Icos. Kanon. Kondak. – V: Kirilo-Metodievskaya entsiklopediya. Sofiya: Izdatelstvo na BAN. Tom II, 100–101, 213–215, 385–386].
- Кожухаров, Стефан 2003. Акатист. Икос. Канон. Кондак. Роман Сладкопевец. Стихира. – В: Старобългарска литература. Енциклопедичен речник. В. Търново: Абагар, 2003, 23, 216, 240–241, 262–263, 434 [Kozhuharov, Stefan 2003. Akatist. Icos. Kanon. Kondak. Roman Sladkopevets. Stihira. – V: Starobalgarska literature. Entsiklopedichen rechnik. V. Tarnovo: Abagar, 2003, 23, 216, 240–241, 262–263, 434].

- Кожухаров, Стефан 2004. Проблеми на старобългарската поезия. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2004 [Kozhuharov, Stefan 2004. Problemi na starobalgarskata poeziya. Sofiya: Izdatelski tsentar “Boyan Penev”, 2004].
- Кондаков, Никодим 1902. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб, 1902 [Kondakov, Nikodim 1902. Pamyatniki hristiyanskogo iskusstva na Afone. SPb, 1902].
- Кондаков, Никодим 1915. Иконография Богоматери. Т. II. Петроград: Типография императорской Академии наук, 1915 [Kondakov, Nikodim 1915. Ikonografiya Bogomateri. Tom II, Petrograd: Tipografiya imperatorskoy Akademii nauk, 1915].
- Куюмджиев, Александър 2015. Стенописите в главната църква на Рилския манастир. София: БАН, 2015 [Kuyumdzhiev, Aleksandar 2015. Stenopisite v glavната tsarkva na Rilskiya manastir. Sofiya: BAN, 2015].
- Лазарев, Виктор Никитич 1947. История Византийской живописи. Москва: Искусство [Lazarev, Viktor Nikitich. Istoriya Vizantiyskoy zhivopisi. Moskva: Iskustvo].
- Лазарев, Виктор Никитич 1971. Византийская живопись. Москва: Наука, 1971 [Lazarev, Viktor Nikitich 1971. Vizantiyskaya zhivopis. Moskva: Nauka, 1971].
- Лифшиц Л. 1991. Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. Ответственный редактор каталога Л. Лифшиц. Москва: Издательство Государственных музеев Московского Кремля, 1991 [Lifshits L. 1991. Vizantiya. Balkani. Rus. Ikoni kontsa XIII – pervoy polovine XV veka. Katalog vystavki. Otvetstveniy redactor kataloga L. Lifshits. Moskva: Izdatelstvo Gosudarstvennih muzeev Moskovskogo Kremlya, 1991].
- Лихачев, Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. С.-Петербург: Издание Императорского Русского Археологического Общества, 1911 [Lihachev, N. P. Istoricheskoe znachenie italo-grecheskoy ikonopisi. Izobrazheniya Bogomateri v proizvedeniyah italo-grecheskih ikonopistsev i ih vliyanie na kompozitsii nekotoryh proslavlennih russkih ikon. S.-Peterburg: Izdanie Imperatorskago Arheologicheskago Obshtestva, 1911].
- Лихачев, Н. П. 1906. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, Часть I. Таблицы I–CCX. С.-Петербург, 1906. Часть II. Таблицы CCXI–CCCCXIX [Lihachev, N. P. 1906. Materiali dlya istorii russkago ikonopisaniya. S.-Peterburg, 1906. Atlas, Chast I. Tablitsi I–CCX. Chast II. Tablitsi CCXI–CCCCXIX].
- Лихачова, Вера 1977. Византийская миниатюра. Москва: Искусство, 1977 [Lihachova, Vera 1977. Vizantiyskaya miniatyura. Moskva: Izkusstvo, 1977].
- Лозанова, Ралица 1996. Механизми за визуализация на словесни метафори. – Проблеми на изкуството, 1996, кн. 2, 44–49 [Lozanova, Ralitsa 1996. Mehanizmi za vizualizatsiya na slovesni metafori. – Problemi na izkustvoto, 1996, No. 2, 44–49].
- Лозанова, Ралица 1998. Наративност и паралелизъм на изобразителния текст. Теоретичен ескиз върху Богородичния Акатист. – В: Медиевистика и културна антропология. Съст. Анисава Милтенова. София: Мнемозина, 1998, 327–337 [Lozanova, Ralitsa 1998. Narativnost i paralelizam na izobrazitelniya tekst. Teoretichen eskiz varhu Bogorodichniya Akatist. – V: Anisava Miltenova (Ed.). Medievistika i kulturna antropologiya. Sofiya: Mnemozina, 1998, 327–337].
- Мангова, Боряна 2020. Музиката през Средновековието. София: Музикални хоризонти, 2020 [Mangova, Boryana 2020. Muzikata prez Srednovekovieto. Sofiya: Muzikalni horizonti, 2020].
- Матейч, Предраг 1982. Българският химнописец Ефрем от XIV век. Дело и значение. София: Издателство на БАН, 1982 [Mateich, Predrag 1982. Balgarskiyat himnopisets Efrem ot XIV vek. Delo i znachenie. Sofiya: Izdatelstvo na BAN, 1982].
- Медић, Милорад 2005. Стари сликарски приручници. II, III. Београд [Medich, Milorad 2005. Stari slikarski priruchnitsi. Beograd].

- Милтенова, Анисава (Съст.) 2008. История на българската средновековна литература. София: Изток-Запад, 2008 [Miltanova, Anisava (Ed.) 2008. Istoriya na balgarskata srednovekovna literature. Sofiya: Iztok-Zapad, 2008].
- Мутафчиев, Петър 2006. Лекции по история на Византия. София: „Дамян Яков“, 2006 [Mutafchiev, Petar 2006. Lektsii po istoriya na Vizantiya. Sofiya: Damyan Yakov, 2006].
- Св. Климент Охридски 1970. Слова и поучения. София: Синодално издателство, 1970 [Sv. Kliment Ohridski 1970. Slova I poucheniya. Sofiya: Sinodalno izdatelstvo, 1970].
- Св. Климент Охридски 1970–1977. Събрани съчинения в три тома. София: Издателство на БАН. Том първи, 1970, 774 с.; Том втори, 1977, 842 с.; Том трети, 1973 [Sv. Kliment Ohridski 1970-1977. Sabrani sachineniya v tri toma. Sofiya: Izdatelstvo na BAN. Tom I, 1970; Tom II, 1977; Tom III, 1973].
- Пановски, Ервин 1986. Иконография и иконология. – В: Пановски, Ервин. Смисъл и значение в изобразителното изкуство. София: Български художник, 1986, 73–98 [Panofski, Ervin 1986. Ikonografiya I ikonologiya. – V: Panofski, Ervin. Smisal I znachenie v izobrazitelnoto izkustvo. Sofiya: Balgarski hudozhnik, 1986, 73–98].
- Пенкова, Бисерка 1989. Стенописите в Бачковската трапезария и атонската традиция. – Проблеми на изкуството, 1989, кн. 1, 46–53 [Penkova, Biserka 1989. Stenopisite v Bachkovskata trapezariya I atonskata traditsiya. – Problemi na izkustvoto, 1989, No. 1, 46–53].
- Петканова, Донка (Съст.) 1981. Стара българска литература. В седем тома. Том първи: Апокрифи. София: Български писател, 1981 [Petkanova, Donka (Ed.) 1981. Stara balgarska literature. V sedem toma. Tom I: Apokrifi. Sofiya: Balgarski pisatel, 1981].
- Петканова, Донка 2001. Българска средновековна литература. Велико Търново: Абагар, 2001 [Petkanova, Donka 2001. Balgarska srednovekovna literatura. Veliko Tamovo: Abagar, 2001].
- Петканова, Донка (Съст.) 2003. Старобългарска литература. Енциклопедичен речник. В. Търново: Абагар, 2003 [Petkanova, Donka (ed.) 2003. Starobalgarska literatura. Entsiklopedichen rechnik. V. Tamovo: Abagar, 2003].
- Пизидийски, Георги 2015. За обсадата, извършена от варварите, и за нейната несполука или изложение за войната пред стените на Цариград между аварите и гражданите. – В: Гюзелев, Васил. Съчинения в пет тома. Том 5. Средновековна поезия от и за българите. София: Захарий Стоянов, 2015, 61–66 [Pizidiyski, Georgi 2015. Za obsadata, izvarshena ot varvarite, I za neynata nespolutka ili izlozhenie za voynata pred stenite na Tsarigrad mezhdu avarite I grazhdanite. – V: Gyuzelev, Vasil. Sachineniya v pet toma. Tom V. Srednovekovna poeziya ot I za balgarite. Sofiya: Zahariy Stoyanov, 2015, 61–66].
- Покровский, Н. 1890. Стенные росписи древних храмах греческихъ и русскихъ. Москва, 1890 [Pokrovskiy, N. 1890. Stenniya rospisi drevnih hramah grecheskih I russkih. Moskva, 1890].
- Попов, Георги 2003. Роман Сладкопевец. – В: Кирило-Методиевска енциклопедия. Том 3, П–С. София: Издателство на БАН, 2003, 485–487 [Popov, Georgi 2003. Roman Sladkopevets. – V: Kirilo-Metodievskaya entsiklopediya. Tom III. Sofiya: Izdatelstvo na BAN, 2003, 485–487].
- Поптодоров, Тодор 2000. Омилетика. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2000. Том 1. Теория на проповедта; Том 2. История на проповедта [Poptodorov, Todor 2000. Omiletika. Sofiya: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2000. Tom I, Teoriya na propovedta; Tom II, Istoriya na propovedta].
- Радојчић, Светозар 1963. Минхенски српски псалтир. – Сборник Филозофског факултета, 1963, кн. VII/1, Београд, 277–285 [Radoychich, Svetozar 1963. Minhenski srpski psalter. – Zbornik Filozofskog fakulteta, 1963, No. VII/1, Beograd, 277–285].
- Ракић, Зоран 2012. Српска минијатура XVI и XVII века. Београд, Институт за теолошка истраживања, 2012 [Rakich, Zoran 2012. Srpska miniyatura XVI I XVII veka. Beograd, Institut za teoloshka istrazhivaniya, 2012].
- Св. Димитрий, Митрополит Ростовски 2006а. [Декември: 25, 26] Рождество на напия Господ бог и Спасител Исус Христос. Слово на Рождество Христово. Слово за поклонението

- на влъхвите. Сказание за бягството на Пречистата Дева Богородица с Богомладенеца в Египет. В памет на свети Йосиф, Обручника на Пресветата Дева Богородица. – В: Жития на светиите. Декември. Света Гора – Атон, 2006, Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 825–844; 845–863; 863–875; 877–884; 913–918 [Sv. Dimitriy, Mitropolit Rostovski 2006a (Dekemvri: 25–26). Rozhdestvo na nasjiya Gospod bog I Spasitel Iisus Hristos. Slovo na Rozhdestvo Hristovo. Slovo za poklonenieto na vlahvite. Skazanie za byagstvoto na Prechistata Deva Bogoroditsa s Bogomladenetsa v Egiptet. V pamet na sv. Yosif, Obruchnika na Presvetata Deva Bogoroditsa. – V: Zhitiya na sviitiite. Dekemvri. Sveta Gora – Aton, 2006. Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 825–844; 845–863; 877–884; 913–918].
- Св. Димитрий, Митрополит Ростовски 2006б. [Юни: 26] Празник на иконата на Божията Майка „Одигитрия“. – В: Жития на светиите. Юни. Света Гора – Атон, 2006, Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 701–705 [Sv. Dimitriy, Mitropolit Rostovski 2006b (Yuni: 26). Praznik na ikonata na Bozhiyata Mayka Odigitriya. – V: Zhitiya na sviitiite. Dekemvri. Sveta Gora – Aton, 2006. Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 701–705].
- Св. Димитрий, Митрополит Ростовски 2006в. [Юли: 2] Сказание за полагането на честната дреха на Пречистата Дева Богородица във Влахернската църква. – В: Жития на светиите. Юли. Света Гора – Атон, 2006, Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 47–54 [Sv. Dimitriy, Mitropolit Rostovski 2006v (Yuli: 2). Skazanie za polaganeto na chesnata dreha na Prechistata Deva Bogoroditsa vav Vlahernskata tsarkva. – V: Zhitiya na sviitiite. Dekemvri. Sveta Gora – Aton, 2006. Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 47–54].
- Св. Димитрий, Митрополит Ростовски 2007а. [Септември: 8, 9] Слово за Рождество на Пресвета Богородица. Житие на светите и праведни богоотци Иоаким и Анна. В памет за светия Трети Вселенски събор в Ефес. – В: Св. Димитрий, Митрополит Ростовски. Жития на светиите. Септември. Света Гора – Атон, 2007, Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 265–277; 279–288; 302–304 [Sv. Dimitriy, Mitropolit Rostovski 2007a. (Septemvri: 8, 9). Slovo za Rozhdestvo na Presveta Bogoroditsa. Zhitie na svetite I pravedni bogootsi Ioakim I Anna. Vpamet za svetiya III Vselenski sabor v Efes. – V: Zhitiya na sviitiite. Dekemvri. Sveta Gora – Aton, 2007. Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 265–277; 279–288; 302–304].
- Св. Димитрий, Митрополит Ростовски 2007б. [Октомври: 1] Слово на Покров на Пресвета Богородица. В памет на преподобния Роман Сладкопевец. – В: Св. Димитрий, Митрополит Ростовски. Жития на светиите. Октомври. Света Гора – Атон, 2007, Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 9–21; 33–37 [Sv. Dimitriy, Mitropolit Rostovski 2007b (Oktomvri: 1) Slavo na Pokrov na Presveta Bogoroditsa. V pamet na prepodobniya Roman Sladkopevets. – V: Zhitiya na sviitiite. Dekemvri. Sveta Gora – Aton, 2007. Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 9–21, 33–37].
- Св. Димитрий, Митрополит Ростовски 2007в. [Август: 15] Успение на Пресветата наша Владичица Богородица и Приснодева Мария. – В: Св. Димитрий, Митрополит Ростовски. Жития на светиите. Август. Света Гора – Атон, 2007, Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 251–291 [Sv. Dimitriy, Mitropolit Rostovski 2007v (Avgust: 15). Uspenie na Presvetata nashi Vladichitsa Bogoroditsa I Prinodeva Mariya. – V: Zhitiya na sviitiite. Dekemvri. Sveta Gora – Aton, 2007. Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 251–291].
- Св. Димитрий, Митрополит Ростовски 2009. [Март: 25, 26] Слово за Благовещение на Пресвета Богородица. Събор на свети архангел Гавриил. – В: Св. Димитрий, Митрополит Ростовски. Жития на светиите. Март. Света Гора – Атон, 2009, Славянобългарски манастир

- „Св. Вмчк Георги Зограф“, 511–527; 529–539 [Sv. Dimitriy, Mitropolit Rostovski 2009 (Mart: 25, 26). Slovo za Blagoveshtenie na Presveta Bogoroditsa. Sabor na sveti archangel Gavriil. – V: Zhitiya na svetiite. Dekemvri. Sveta Gora – Aton, 2009. Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 511–527; 529–539].
- Серева, Елена 2017. Богородичният акатист в българската църковна живопис през Възраждането. Дисертация за образователната и научна степен „доктор“, 2017 [Sereva, Elena 2017. Bogorodichniyat Akatist v balgarskata tsarkovna zhivopis prez Vazrazhdaneto. Disertatsiya za obrazovatelnata I nauchna stepen “doktor”, 2017].
- Сказания за земния живот на Пресвета Богородица. Света Гора – Атон, Славянобългарски манастир „Св. Вмчк Георги Зограф“, 2005 [Skazanie za zemniya khivot na Presveta Bogoroditsa. Sveta Gora – Aton: Slavyanobalgarski manastir “Sv. Velikomachenik Georgi Zograf”, 2005].
- Скоулз, Робърт 1991. Семиотика и интерпретация. – В: Семиотика. Между нещата и думите. Съст. Иван Младенов. София: Наука и изкуство, 1991, 206–224 [Skoulz, Robart 1991. Semiotika I interpretatsiya. – V: Mladenov, Ivan (Ed.). Semiotika. Mezhdru neshtata I dumite. Sofiya: Nauka I izkustvo, 1991, 206–224].
- Смядовски, Стефан 2003. Светци, свитъци, книги. Посланията на текста в иконографския материал. София: Агата–А, 2003, Studia Classica [Smyadovski, Stefan 2003. Svetsi, sultatsi, knigi. Poslaniyata na teksta v ikonografskiya material. Sofiya: Agata–A, 2003, Studia Classica].
- Тимофеев, М. (Сост.) 2009. Богородица. Полная энциклопедия жизни и чудес. Москва: ЭКСМО, 2009 [Timofeev, M. (Ed.). 2009. Bogoroditsa. Polnaya entsiklopediya zhizni I chudes. Moskva: ESKMO, 2009].
- Тончева, Елена 2011. Православна църковна музика („Привежда в благоритъм душата си“). Съст. Юлиан Кулумджиев. Пловдив: АМТИИ, 2011 [Toncheva, Elena 2011. Pravoslavna tsarkovna muzika. Yulian Kuyumdzhiev (Ed.). Plovdiv: AMTII, 2011].
- Успенский, Борис А. 1995. Семиотика иконы. „Правое“ и „левое“ в иконописном изображении. – В: Успенский, Б. А. Семиотика искусства. Москва: Школа „Языки русской культуры“, 1995, 221–304 [Uspenskiy, Boris A. Semiotika ikoni. “Pravoe” i “levoe” v ikonopisnom izobrazhenii. – V: Semiotika iskusstva. Moskva: Shkola “Yaziki russkoy kulturi”, 1995, 221–304].
- Успенски, Леонид 2006. Богословие на иконата. София: Омофор, 2006 [Uspenski, Leonid 2006. Bogoslovie na ikonata. Sofiya: Omofor, 2006].
- Фил, Мануил 2015. На пресветата Богородица: когато сицилийците намислиха да обсадят крепостта, тогава срещу техните намерения се възправи Божията майка. – В: Гюзелев, Васил. Съчинения в пет тома. Том 5. Средновековна поезия от и за българите. София: Захарий Стоянов, 2015, 294–298 [Fil, Manuil 2015. Na presvetata Bogoroditsa: kogato sitsiliysite namisliha da obsadyat krepostta, togava sreshtu tehните namereniya se vazpravi Bozhiyata Mayka. – V: Gyuzelev, Vasil. Sachineniya v pet toma. Tom V Srednovekovna poeziya ot I za balgarite. Sofiya: Zahariy Stoyanov, 2015, 294–298].
- Филов, Богдан 1930. Старобългарската живопис през XIII и XIV век. – В: Българска историческа библиотека, 1930, том I [Filov, Bogdan 1930. Starobalgarskata zhivopis prez XIII i XIV vek. – V: Balgarska istoricheska biblioteka, 1930, tom I].
- Филов, Богдан 2019. Старобългарското изкуство. София: Шамбала, 2019 [Filov, Bogdan 2019. Starobalgarskoto izkustvo. Sofiya: Shambala, 2019].
- Чанак–Медић, Милка, Бранислав Тодић 2015. Манастир Студеница. Нови Сад: Платонеум, 2015 [Chanak–Medich, Milka, Branislav Todich 2015. Manastir Studenitsa. Novi Sad: Platoneum, 2015].
- Чанак–Медић, Милка, Бранислав Тодић 2016. Манастир Дечани. Нови сад: Платонеум [Chanak–Medich, Milka, Branislav Todich 2016. Manastir Dechani. Novi Sad: Platoneum].

- Шапиро, Майър 1993. Думи и картини. – В: Майър Шапиро. Художник, общество, стил. София: Български художник, 1993, 282–331 [Shapiro, Mayar 1993. Dumi i kartini. – V: Mayar Shapiro. Hudozhnik, obshtestvo, stil. Sofiya: Bulgarski hudozhnik, 1993, 282–331].
- Щепкина, Марфа В. 1963. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича. Под редакции и со вступительной статьей И. С. Дуйчева. Москва, 1963 [Shtepkina, Marfa V. 1963. Bolgarskaya miniatyura XIV veka. Issledovanie Psaltiri Tomicha. Pod redaktsii i so vstupitelnoy statiei I. S. Duycheva. Moskva, 1963].
- Яков 1: Протоевангелие от Яков. Гутуранов и син, 2006 [Yakov I: Protoevangelie ot Yakov. Guturanov i sin, 2006].
- Яков 2: Повест на архиепископ Яков Йерусалимски за рождението на преславната наша Владичица Богородица и вечнодева Мария. – В: Петканова, Донка (Съст.). Стара българска литература. В седем тома. Том първи: Апокрифи. София: Български писател, 1981, 123–137 [Yakov II: Povest na arhiepiskop Yakov Yerusolimski za rozhdenieto na preslavnata nashi Vladichitsa Bogoroditsa I vechnodeva Mariya. – V: Petkanova, Donka (Ed.) 1981. Stara bulgarska literature. V sedem toma. Tom I: Apokrifi. Sofiya: Balgarski pisatel, 1981, 123–137].
- The Holy Bible. English Standard Version. Containing The Old and New Testament. Sofia, 2005, 1918 p.
- Čanak–Medić, Milka, Branislav Todić 2017. The Monastery of the Patriarchate of Peć. Novi Sad: Platoneum, 2017, 205 p.
- Ivanić, Branka 2002. (Catalogue) Le vie mediterranee dell'icona Cristiana. Icone del Museo Nazionale di Belgrado, a cura di Branka Ivanić. Provincia di Bari, Unigrafica Corcelli Editrice, 2002, 161 p.
- Cawthorne, Nigel 1997. The Art of the Icon. Bounty Books: Octopus Publishing Group Ltd, 1997, 96 p.
- Charalampidis, Constantine 2007. Annunciation of the Theotokos in Byzantine Iconography. – Nea Rhome. Roma, Università degli Studi di Roma, 2007, No. 4, 25–36.
- Chatzidakis, Manolis 1986. The Cretan Painter Theophanis. The Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita. Mount Athos, 1986, 325 p.
- Cormack, Robin 2007. Icons. The British Museum Press. London: The Trustees of the British Museum, 2007, 144 p.
- Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνῶ 2007. Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ, 2007, 334 p. Срв. с: Дионисий Фурнографиот. Ерминия или наставление в живописном искусстве. Трактат греческого живописца йеромонаха Диониссия Фурнографиота (1703–1733), перев. на русском языке епископом Порфирием. Труды Киевской Духовной Академии, 1863 (по изданию Киевопечерской Лавры, 1868).
- Eco, Umberto 1986. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1986, 242 p.
- Farmer, David 2011. Mary, The Blessed Virgin. – Oxford Dictionary of Saints. Oxford University Press, 2011, 496 p. (198–300).
- Karakatsanis, Athanasios (Ed.) 2011. Treasures of Mount Athos. Holy Community of Mount Athos, Thessaloniki, 1997, 695 p.
- Loverance, Rowena 2007. Cristian Art. The British Museum Press, 2007, 248 p.
- Lowden, John 1997. Early Christian and Byzantine Art. Phaidon Press Ltd., 1997, 447 p.
- Mendieta, E. A. 1972. Mount Athos. Akademie Verlag, Berlin, 1972, 360 p.
- Milanović, Ljubomir 2016. The Path to Redemption: Reconsidering the role of the image of the Virgin above the Entrance to the Church of the Virgin Hodegetria at the Peć Monastery. – В: Зборник радова Византолошког института, LIII. Београд, 2016, 237–255.

- Myslivec, J. 1932. Ikonografie Akathistu Panny Marie. – Seminarium Kondakovianum. Recueil d'études. Archéologie. Histoire de l'Art. Études byzantines. V, Prague, éd. Institut Kondakov, 1932, p. 97–130.
- Papadopoulos, Stelios, Chrysoula Kapioldasi–Sotiropoulou (Eds.) 2001. The Treasury of the Protaton. Mount Athos, Volume I, 2001, 325 p.; Volume II, 2004, 362 p.
- Petkovic, Sreten 1997. The Icons of Monastery Chilandar. The Holy Mount Athos, 1997, 182 p.
- Sciortino, L. 2012. Monreale. The Cathedral, The Mosaics, The Cloister. 2012, 189 p.
- Searle, John 1999. Mind, Language and Society. Philosophy in the Real World. London, Phoenix, 1999, 173 p.
- Subotic, Gojko. (Ed.) 1998. Hilandar Monastery. Belgrade, 1998, 396 p.
- Vatopaidi 1998. The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Tradition, History, Art. Mount Athos, 1998. Vol. 1, 1–345; Vol. 2, 350–740.
- Dionysiou 2006. The Holy Monastery of Dionysiou. The Wall–Paintings in the Katholikon. Mount Athos, 2006, 472 p.
- Dochiarou 2000. The Holy Monastery of Dochiariou. Mount Athos, 2000, 64 p.
- Philotheou 1975. The Holy Monastery of Philotheou. Mount Athos, 1975, 169 p.
- Sevcenko, Igor 1974. Society and Intellectual Life in the Fourteenth Century. – In: Actes du XIV^e Congrès International des Études Byzantines, Bucarest, 6–12 Septembre, 1971. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974, 525 p. (69–92).
- St. Gregorios 1998. The Holy Monastery of St. Gregorios. The Wall–Paintings in the Katholikon. Mount Athos, 1998, 311 p.
- Stavronikita 2007. The Holy Stavronikita Monastery. Illustrated Manuscripts. Mount Athos, 2007, 349 p.
- Τουτός, Νικόλαος, Γεωργίος Φουστέρης 2010. Εύρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10^{ης}–17^{ης} αιώνας. Α' Έκδοση. AQHNAI, 2010, 461 p.
- Tradigo, A. 2006. Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2006, 383 p.
- Trumler, Gerhard 1994. Athos. The Holy Mountain. Athens, 1994, Adam Editions, 195 p.
- Tsigaridas, E. N. 2003. Manuel Panselinos. The Finest Painter of the Palaiologan Era. – In: Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton. Thessaloniki, 2003, 311 p.
- Τσιγαρίδας, Ε. (Ed.) 2013. Οι Θαυματουργές Εικόνες στο Περιβόλι της Παναγίας. Σύγχρονοι Όρίζοντες, 2013, 355 p.
- Tuna, T., B. Demirdurak 2010. Cappadocia, 2010, BKG Publications, 179 p.
- Velkov, Panče (Ed.) 2014. Seven Mediaeval Churches in the Republic of Macedonia. Skopje, 2014, 135 p.
- Vicenzi, Al. (Ed.) 2011. The Palatine Chapel in Palermo, 2011, 127 p.

Чл.-кор. проф. дфн Мирослав Дачев

Катедра „Световна култура“

Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кр. Сарафов“

Адрес: ул. „Г. С. Раковски“ № 108А, 1000 София, България

✉ midachev@abv.bg

prof. Miroslav Dachev, DHabil, Corresponding Member of BAS

Department “World Culture”

National Academy of Theatre and Film Arts “Kr. Sarafov”

Address: 108A G. S. Rakovski Str., 1000 Sofia, Bulgaria

✉ midachev@abv.bg