

Г О Д И Ш Н И К  
НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ  
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

*Факултет  
по класически и нови филологии*

---

A N N U A L  
OF SOFIA UNIVERSITY  
“ST. KLIMENT OHRIDSKI”

*Faculty of Classical  
and Modern Philology*

Том/Volume 115

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
St. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS  
СОФИЯ • 2022 • SOFIA

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. д-р Димитър Веселинов (главен редактор),

проф. д-р Виолета Герджикова,

проф. д-р Владимир Трендафилов,

доц. д-р Александра Багашева,

доц. д-р Галина Павлова,

доц. д-р Донка Мангачева,

доц. д-р Милена Йорданова (научен секретар)

Редактор Биляна Борисова

## СЪДЪРЖАНИЕ

*Мирослав Дачев.* СЕМИОТИКА И ИКОНОГРАФИЯ.  
БОГОРОДИЧЕН АКАТИСТ: СЛОВО И ОБРАЗ / 5

*Стела Живкова.* УКИЙО–Е КОЛЕКЦИЯТА НА ПИЕТРО МОНТАНИ:  
СТЪПКИ В НАЧАЛОТО НА ЛАБИРИНТА / 93

*Рая Живкова-Крупева.* ИЗСЛЕДВАНЕ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА  
ИНТЕРКУЛТУРНАТА КОМПЕТЕНТНОСТ НА УЧЕЩИТЕ  
В 9. И 10. КЛАС В ГР. СОФИЯ И ГР. ПЛОВДИВ / 119

## CONTENTS

*Miroslav Dachev.* SEMIOTICS AND ICONOGRAPHY. THE AKATHISTOS  
HYMN: WORD AND IMAGE / 5

*Stela Zhivkova.* ON A RECENTLY DISCOVERED PIETRO MONTANI'S PRIVATE  
UKIYO-E COLLECTION AND BULGARIAN PUBLIC GALLERY  
COLLECTIONS OVERVIEW / 93

*Raya Zhivkova-Krupeva.* RESEARCH INTO THE DEVELOPMENT OF  
INTERCULTURAL COMPETENCE IN 9TH AND 10TH GRADES  
IN SOFIA AND PLOVDIV / 119

---

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 речевни 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 речевни 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 *похва-ла*, 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 достигаем 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 палadium 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 възплъщението. Всичко друго е палимпсестно наслояване, 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 наслояването 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 отговори<sup>1</sup> – все още пораждат неясноти, целят не да

---

<sup>1</sup> Сред обширната литература за Богородичния Акатист виж например посочените в библиографията текстове на Mislices, J.; Кондаков, Н. П.; Грозданов, Цв.; Щепкина, М.; Джурова, А.; Пенкова, Б.; Лозанова, Р.; Куюмджиев, 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 (Ἀκάθιστος 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 възплътлия 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 разгледаме 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 времеви 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 състояния<sup>2</sup>. Защо е необходимо подобно вглеждане в Акатиста през теорията за речевите актове и интенцио-

---

<sup>2</sup> 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 илокувните 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 молещия 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 занаят). 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 същност – 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 реферирателна 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 модули – 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 Исус 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 пораждаат *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 ковчѣкиов 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 Сврѣхестественя и земята поднася на Непристѣпния пещера; 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 точка<sup>3</sup>. 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

---

<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>. 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.

<sup>4</sup> 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 чута 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 възплътилия 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 *sega*. 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 сублимни 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 сублимни 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 въввлечен 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)<sup>5</sup> 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 подскаже 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.<sup>6</sup> Но

---

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> Вж. 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. 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 Исус 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 града<sup>7</sup>. 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 гражданите“, 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 плаваше самият ти [император Ираклий, б. м. – М. Д.] с ръководещия света кораб,/ като взеше 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

---

<sup>7</sup> 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 (p. 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 (κοινακίου) 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, vyplътен 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 „снема“ в *превода* си и всички онези значения, които текстът е напластил 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 Гарние 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 унието 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 Константинопол<sup>8</sup>. 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-

---

<sup>8</sup> Виж за повече подробности цитираната в библиографията книга на Калин Йорданов и по-точно главата „Четвъртия 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)<sup>9</sup>. 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**

<sup>9</sup> 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, закриляния от тебе град [...] бий и ограбвай всеки вражески род, / а пък закриляния 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 човешките 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 хайретизмите, прочитът на които неизбежно отвежда към определени строфи от Акатиста: „Марийо, 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 процеси<sup>10</sup>.

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

---

<sup>10</sup> 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 друговерците. 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, непожелал 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 краят 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 желаем 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.)<sup>11</sup>. 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)<sup>12</sup>, 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 принадлейте 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.

<sup>11</sup> 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: Динев, Петър, Куйо Куев, Донка Петканова. Христоматия по старобългарска литература. София, Наука и изкуство, 1961, 470 с. (422–424).

<sup>12</sup> За следите на „Пътеводителката“ виж в библиографията словото на Димитрий Ростовски „За чудотворната икона на Пресвета Богородица, наречена Одигитрия“ и Kadas, Est. N. The Holy Monastery of Dionysiou. Agion Oros, 2008, 159 (p. 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 ктитора 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. „приютивя“ 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; Карея, 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 химографски 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 Акатиста<sup>13</sup>.

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)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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 Фурна<sup>15</sup> 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 въплътения 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.

<sup>15</sup> 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 досто 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 ерминииите преди Дионисий (1729–1733), в които Акатистът не е включен (напр. акатистният цикъл във „Вагопед“ от 1704 г.), и към ерминииите след Дионисий, в които Акатистът е вече съставна част от иконографията (напр. акатистните цикли в „Ивирон“ 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 Богородица<sup>16</sup>, 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 Исус 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“.

---

<sup>16</sup> 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 избличители 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)<sup>17</sup>. 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 живота 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

<sup>17</sup> За св. Методий Патарски вж. Поптодоров, Теодор. Т. 2. История на проповедта., с. 120–122. Поптодоров пръв отбелязва, че „лирично-молитвено 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 ермините 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 ермините. 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 достигаме чрез улавяне на „разговора“, който водят, води до определен тип прочит на цикъла – както като цяло, така и на съставящите го сцени<sup>18</sup>. То неминуемо вече е

---

<sup>18</sup> 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 също 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*<sup>19</sup>. 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. Тук най-жива е връзката с евангелското слово, но тя не е единствена. Ако перифразирам 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 метаезикът 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 *отзвучи* 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 наслояване е възможна иконографията на цикъла. В началото на всеки етюд ще давам текста на Богородичния Акатист, съответстващ на включените в етюда сцени<sup>20</sup>. 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 отправат, са поле на стотици тълкувания.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 прдстател

*Първият Ангел бе пратен от небето да каже на Богородица: Радвай се! – и като видя, че Ти, Господи, едновременно при тоя безплътен глас, се възлъгиваши, 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 човеишки мисли; радвай се, дълбино, в която мъчно се прониква и с ангелски очи. Радвай се, защото Ти си царски престол; радвай се, защото носиши Оногова, Който всичко държи. Радвай се, звездо, която явяваш Слънцето; радвай се, утробо на Божественото възлъщение. 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: Алилуия“.*

### Сцена трета: Икос 2. Разум недоразуемаемъ

*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 Й каза така: Радвай се, Таиннице на неизказания Божи промисъл; радвай се, тиха вяра на молециите 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 озаряваш 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 *пътища* 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 решения<sup>21</sup>. В ерминията на Дионисий от Фурна сцената по Икос 1 е със заглавие

---

<sup>21</sup> 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 изображението<sup>22</sup>. Чрез изписаното (и дори само загатнатото в книгата) слово изображението сменя 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, ерминииите 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.

<sup>22</sup> 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. Ди- онисий (разликата от Томичовия псалтир тук е, че Богородица е вдигнала дяс- ната 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**<sup>23</sup>, криещ в недрата си тайнството на пророчеството за възплъщението). Редица изображения обаче следват друг канон на изобразяване (ако обърнем

<sup>23</sup> Навсякъде в текста използвам „символен модус“ (Symbolic mode) в смисъла на Еко (вж. Есо 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 ермините, 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 век<sup>24</sup>, 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, сядат 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 изобразяването *вътре* действие – преядщата или четящата Мария.

В рамките на иконографския код на благовестието изобразяването 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 ермения 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“

---

<sup>24</sup> Иконата се пази в музеите на Московския Кремъл (№ Ж–256). За повече подробности вж. Лифшиц 1991: 223. По-натък 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 тоя 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 агонските манастири „Преподобни Григорий“, „Ивирон“ (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 „Ивирон“, 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 ермините 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 твоето 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 изброяват 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“, „Ивирон“). 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 vyplъщаването, 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 vyplъщението на Бог-Слово: *Силата на Всевишния осени тогава Неизкусобрачната да зачене, и благоплодна утроба показва като приятна нива на всички, които желаят да пожънат спасение, като пеят: Алилуя*. 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 палимпестно 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“ (Матейч 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 вратата; 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 изображението. 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 Исус Христос, ни лишава от *разказ* за самото събитие. В двукратно посочената важна за всички християни вест нарративността 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 възплъщението на Бога-Слово и Неговото Рождество. Лука разказва за Рождеството на Исус 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). Сврѣхинтерпретираната символика на сцената<sup>25</sup> 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 дари 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.

Потапянето в света на Рождеството неизбежно извежда на върха на палимпсеста един от най-известните кондаци на Роман Сладкопевец, пят 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 Сврѣхестествения 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 нарѣчник 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 взират 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 сврѣхреду-*

---

<sup>25</sup> Вж. за повече подробности Апостолос-Каппадона 2000: 190–191; Шапиро 1993: 282–289. За образа на „сядящата Одититрия“ в „Поклонението на влъхвите“ вж. Лазарев 1971: 275–329 (главата „Етюды 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, нарисуй 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 редуции: 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 редуции 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)<sup>26</sup>. 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 разграничават 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 рисунок). 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“, „Ивирон“, „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 „Ивирон“ и Сеславци липсват стадата и песента на пастирите. Същевременно при изобразяването

<sup>26</sup> Възможно е този иконографски детайл да е присъщ още на XII век и може да бъде видян в добре запазени паметници като мозайките в Капела Палагина (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: Синовега 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 патриаршија, 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 сцени<sup>27</sup>. 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 влъхвите.

### ТРЕТИ ЕТЮД: ПОКЛОНЕНИЕ НА ВЛЪХВИТЕ



#### 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.*

<sup>27</sup> 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 падналия 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 човечите 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 Човеколюбеща Христа. Радвай се Ти, Която избавяши от дивото идолослужение; радвай се Ти, Която извлечаши 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: Аллуиуя.*

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 Сирийски, 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 влъхвите<sup>28</sup>. 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 мъдrecи 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, имах 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-

<sup>28</sup> 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-късният „Евангелие от Псевдо-Матей“, както и от още един апокриф – „Сказание на Афродитиана“<sup>29</sup>. Като започва втората глава на своето евангелие с думите „А когато се роди Исус 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 Йерусалим 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 Коумо 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“

<sup>29</sup> 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.“ Заключението 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 мъдречи 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 „Ивирон“ 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 – „Синовете 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 четирнадесетата 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 Елифанията, 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 начало<sup>30</sup>. 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-

<sup>30</sup> 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 вълхвите стоят на колене и поднасят дарове. Зад нея е Йосиф. В пещерата отвисоко пада звезда [...]“. В ерминията на Дионисий съществува и сцената „Поклонение на вълхвите“ с описание: „В пещера Пресветата Богородица седи на пейка и държи в ръце младенеца Христос, който *благославя*. Пред тях стоят трима вълхви, 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 вълхви 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 вълхвите. 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 вълхвите („*трима*“), вида на вълхвите („*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 вълхвите не са родени и от евангелските текстове: онова, което го има в евангелския текст, отсъства в ерминията, и обратното. 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 възплъщаването 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 транс-формирана 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, „Ивирон“, „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. [...]“. 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, „Ивирон“ 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“<sup>31</sup>. 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 орнаментирани 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-

---

<sup>31</sup> 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 ерминията. 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 – Агон (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 ерминиите 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“. Апоориите 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 весели 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 благодост. 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 Елифанй – 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 израза „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 „Ивирон“, е широко използвана. Има случаи, в които позата на Богородица 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 *прибягват 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 названа „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 ерминийците. 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 човече, 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: алулуия.*“ Около Христос отляво и отясно са люде. Тези отясно 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*), отвъд който 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“<sup>32</sup>, 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

<sup>32</sup> 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 вярвания 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)<sup>33</sup>. 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-

---

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

заветното слово, а скъсвам, унищожavam, 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 „Ивирон“ (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 „Ивирон“, 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 човещи, като пожела) да даде милост. Икос 12: Като възпяваме Твоето раждане. Стенопис в екзонартекса на Съборния храм на манастира „Ивирон“, 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 човещи, 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 човечи, 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 смърт, 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 изобразеното<sup>34</sup>. 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*.

---

<sup>34</sup> 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 весели 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 боговевейните иереи. 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 изтъргни от бъдещата мъка всички, които Ти пеят: Аллилуя.*

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 весели 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: *алилуйя*“). Дичо Зограф отново предлага допълнителна образност. За него сцената предполага изображение на Богородица с Христос на гърдите, с ръце „спространѣиши 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“<sup>35</sup> 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“<sup>35</sup> (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 кодове<sup>35</sup>. 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 свитьци в ръце, евангелие или просто с молитвено склонени ръце) са или прави от двете страни на Богородица („Перивлепта“, Бачково, „Зограф“, Сеславци, Рожен,

<sup>35</sup> 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 Македонија (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 церемонии<sup>36</sup>. 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“<sup>37</sup>. 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,

---

<sup>36</sup> 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 Иракий и Сергей или отново към крал Душан и т.н.

<sup>37</sup> 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 Иракий в Манасиевата хроника (Vat. slav. 2, fol. 122 verso). Вж. Турић, 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 (Tradiço 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 деисис<sup>38</sup>. 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

<sup>38</sup> 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)<sup>39</sup>,

<sup>39</sup> 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 изобличението 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 „лоборница-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). Ермините 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,

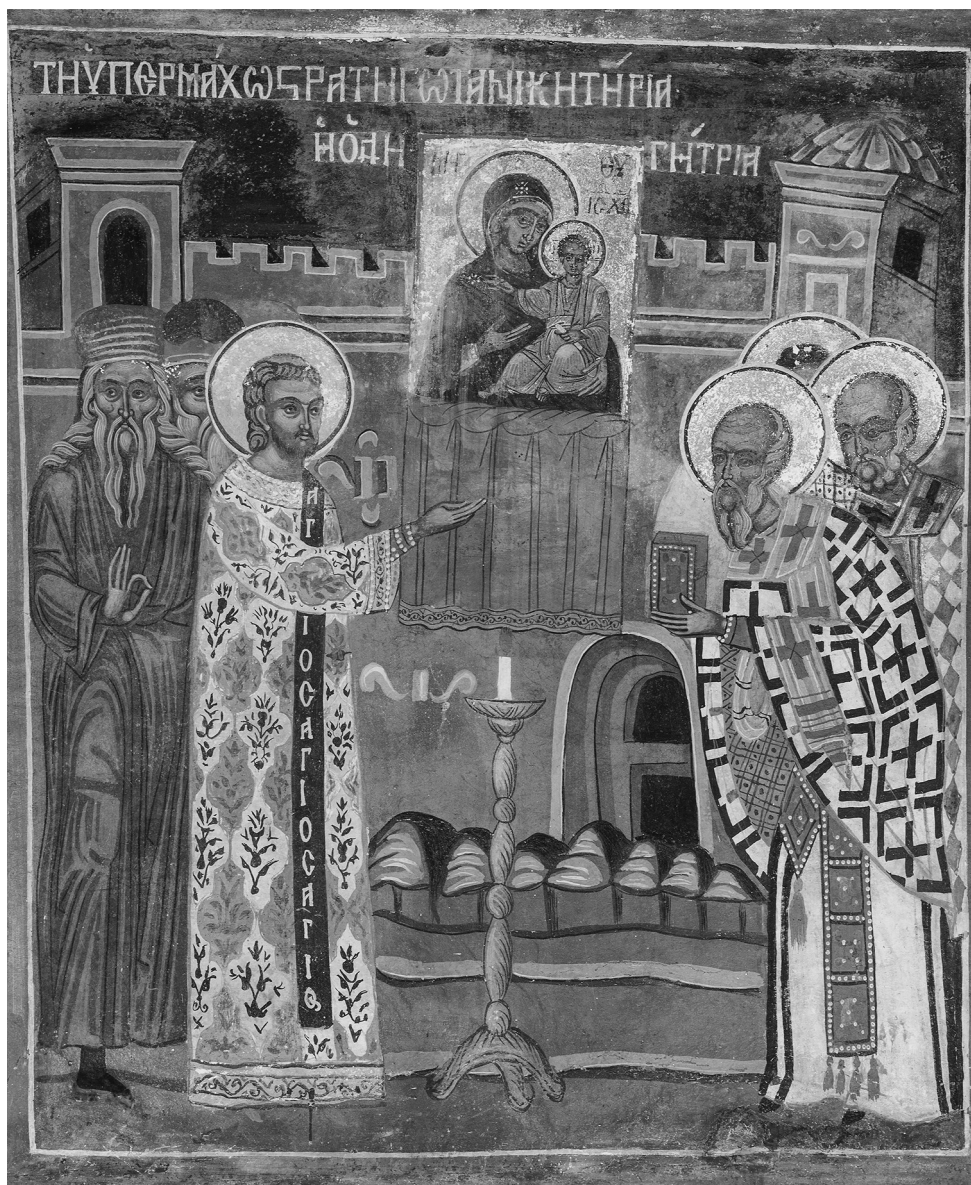
---

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-възхва-лата*. Със своята вокативност първият кондак едновременно посвещава (от-благодарява 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. Сцени-те 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)

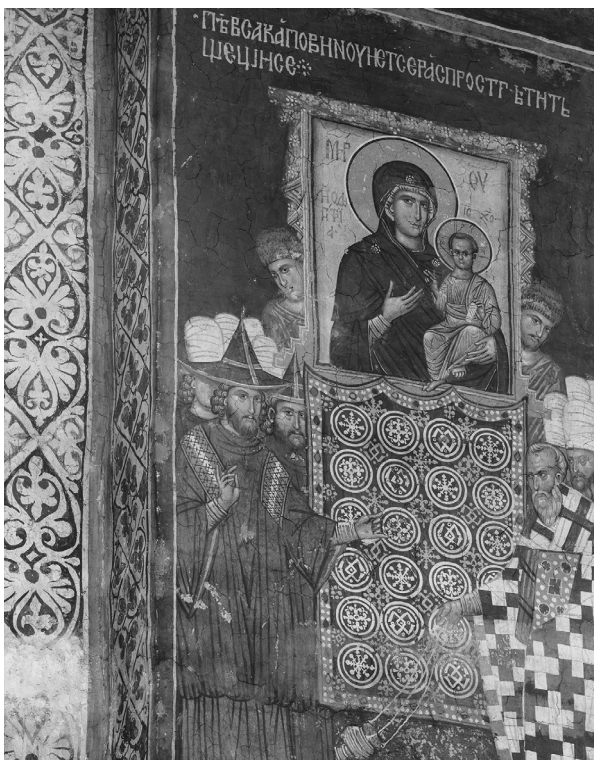
Освен това уводната строфа живее в плътта на асертивния речев акт, докато последният кондак живее в плътта на директивния речев акт – две различни по сила и посока илюкующии. Доколкото и в двете строфи са пронизани от се-

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 напаст“), 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 сцепленията 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: Съзателят 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. Византијското 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 Noviya Zavet. Izdanie na Sv. Sinod na Balgarskata pravoslavna tsarkva. Sofiya, 2005. Po izdaniето ot 1982].
- Бичков, Виктор 2006. Под покрова на Света София. Духовно-естетическите основи на иконата. София, Захарий Стоянов, 2006 [Bichkov, Viktor 2006. Pod pokrova na Sv Sofiya. Duhovno-estetichesките 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. Илюстрацията 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. Ilyustratsiyata 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 [Guzelev, 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. Санкт-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 rusскомъ perevode pri Kazanskoj 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. Портреты 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 (1990а); Том 2 (1990б) [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 Balgaria. 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 I, 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-Metodievaska 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: Анубис, 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: Balgarska 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 sachenieniya. 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-Metodievaska 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. Ikos. Kanon. Kondak. – V: Kirilo-Metodievaska 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. Энциклопедичен речник. В. Търново: Абагар, 2003, 23, 216, 240–241, 262–263, 434 [Kozhuharov, Stefan 2003. Akatist. Ikos. 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 [Kozuharov, 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 glavnata tsarkva na Rilskiya manastir. Sofiya: BAN, 2015].
- Лазарев, Виктор Никитич 1947. История Византийской живописи. Москва: Искусство [Lazarev, Viktor Nikitich. Istoriya Vizantiyskoy zhivopisi. Moskva: Iskusstvo].
- 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 vistavki. 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-grecheskikh 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. Leksii 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].
- Панофски, Ервин 1986. Иконография и иконология. – В: Панофски, 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 Tarnovo: Abagar, 2001].
- Петканова, Донка (Съст.) 2003. Старобългарска литература. Енциклопедичен речник. В. Търново: Абагар, 2003 [Petkanova, Donka (ed.) 2003. Starobalgarska literatura. Entsiklopedichen rechnik. V. Tarnovo: 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 mezhdru 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 греческих и русских. 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-Metodievaska 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, књ. 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 нашия Господ бог и Спасител Иисус 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 poklonennieto 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 светиите. 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 светиите. 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 chestnata dreha na Prechistata Deva Bogoroditsa vav Vlahernskata tsarkva. – V: Zhitiya na светиите. 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. V pamet za svetiya III Vselenski sabor v Efes. – V: Zhitiya na светиите. 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 Сладкопеец. – 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 светиите. 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 светиите. 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. Mezhdum neshata 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, svitatsi, knigi. Poslaniyata na teksta v ikonografskiya material. Sofiya: Agata–A, 2003, Studia Classica].
- Тимощев, 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 Курумджиев. Пловдив: АМТИИ, 2011 [Toncheva, Elena 2011. Pravoslavna tsarkovna muzika. Yulian Kuyumdzhev (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 tehnite namereniya se vazpravi Bozhiyata Maya. – 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 редакцией 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 statiey 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 Yerusalimski 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: Bulgarski 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 Φουρνᾶ 2007. Ἑρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ, 2007, 334 p. Срв. с: Дионисий Фурнографиот. Ермения 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.

- Myslivić, 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<sup>e</sup> 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. Εὑρετήριον τῆς Μνημειακῆς Ζωγραφικῆς τοῦ Ἁγίου Ὁρους 10<sup>ου</sup>–17<sup>ου</sup> αἰώνας. Α΄ Ἔκδοσι. ΑΘΗΝΑΙ, 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. Οἱ Θαυματουργές Εἰκόνες στό Περιβόλι τῆς Παναγίας. Σύγχρονοι Ὁρίζοντες, 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**

Κατѣδρα „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

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 115

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 115

---

## УКИЙО–Е КОЛЕКЦИЯТА НА ПИЕТРО МОНТАНИ: СТЪПКИ В НАЧАЛОТО НА ЛАБИРИНТА

СТЕЛА ЖИВКОВА

*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

ON A RECENTLY DISCOVERED PIETRO MONTANI'S PRIVATE UKIYO–E  
COLLECTION AND BULGARIAN PUBLIC GALLERY COLLECTIONS OVERVIEW

**Резюме.** В студията се описва и анализира неизвестна досега колекция, собственост на Пиетро Монтани – италиански архитект, назначен за главен архитект на Източна Румелия след Освобождението на България от османско робство. Предлага се и описание на четирите сбирки от японски гравюри, собственост на Национална галерия – София, Художествена галерия – Силистра, Градска художествена галерия – Пловдив и Художествена галерия „Димитър Добрович“ – Сливен. Специално внимание се отделя на ролята на Посолство на Япония за рецепцията на укийо–е в България. Предложени са и идеи за органичното вплитане на темата за укийо–е в програмите за обучение на специалност „Японистика“ в СУ „Св. Климент Охридски“.

**Ключови думи:** укийо–е, галерии в България, колекции, Дни на японската култура в България, Японистика, Пиетро Монтани

**Abstract.** This paper describes a newly found private ukiyo–e collection that belonged to Pietro Montani, an Italian architect appointed Chief Architect of Eastern Rumelia (1885–1888). It also focuses on the present condition of four public gallery collections (National Gallery, Silistra, Plovdiv and Sliven Galleries). The significant role for ukiyo–e reception in Bulgaria played by the Japanese Embassy in Bulgaria is examined. Ideas on implementation of the subject of ukiyo–e in the curriculum of Japanology at Sofia University are shared too.

**Keywords:** ukiyo–e, Bulgarian galleries, collection, Days of Japanese Culture, Japanology, Pietro Montani

## **Фотографски необвързващ, документален и утилитарно ориентиран образ на света: укийо–е – различната гледна точка**

Укийо–е гравюрите на Япония са известни на широката публика чрез произведения като *Голямата вълна при Канагава* (1831) на Кацушика Хокусай, *Петдесет и три станции по пътя на Токайдо* на Андо Хирошиге (1832), както и чрез портретите на красавиците, сътворени от Китагава Утамару (1753–1806).

Укийо–е гравюрите на Япония са изкуство на свидетелството, на видяното и удостовереното. В тях липсва иносказателност. Те са документален и не редактиран отпечатък на момента. Тази „традиция на засвидетелстваното“, се корени още в свитъците с илюстрация към първия роман в съкровищницата на световната литература *Генджи Моногатари – Повест за Сияйния принц Генджи* на Мурасаки Шикибу (XI век). За автор на илюстрациите е считан придворния художник Фудживара Такайоши (XII век). Създадената близо сто години по-късно от повествованието свитъчна поредица използва илюстративната техника, която може да се сравни с операторската гледна точка тип „птичи поглед“ (Soper 1955: 1). Героите на романа не са изобразени като ясно открояващи се лица, носители на емоции и настроения. Напротив, художникът е избрал да представи сцените като заснети отгоре, сякаш наблюдавани от невидимия на самата картина покрив. Още една причина да сравняваме илюстрациите на романа с документ може да бъде видяна във факта, че рисунък и текст се редуват, като взаимно се допълват и поясняват. Векове по-късно, *манга* (японските комикси) прибегват до подобна синергия на представяне, за да могат да поднесат на читателя максимално ясна история, в която четката на художника разчита както на думите, така и на изображението. В *манга* и графиката, и текстът изпълняват своята интегрална роля за максимално експлицитното предаване на мултимодалния наратив. Коецу (1558–1673) и Со-тацу (неизв.) „създават картини–поеми, съчетавайки по изключителен начин калиграфия и изобразително изкуство, като нито калиграфията обяснява със слово картината, нито картината е илюстрация просто към текста.“ (Петкова 2010: 39)

По отношение на тематиката на укийо–е, тяхната земност, достоверност и документалност може да бъде проследена от XVII век насам – когато представителите на школата Кано започват да рисуват сцени от градския живот, непретенциозни и ежедневни, редом с изтънчените природни изображения, изтъкващи величието на мирозданието. Театралните сюжети плахо започват да се промъкват между заслужилите вниманието на художника мотиви. Във връзка с развиващото се интензивно театрално изкуство нараства интереса на публиката към представителите на актьорското съсловие, театралните сцени, известни пиеси и пр. Изображенията на актьори в роли (*якуша–е*) естествено

се превръщат в средство за информация и реклама на театъра, както и в сувенири, закупувани от верните почитатели.

Много силно влияние оказва Огата Корин (1658–1716), който прокарва като свързваща изкуството с предметите от ежедневието. Той като че „изтрива“ границата между живописиста и декоративните изкуства – рисува с еднаква лекота и ветрила, и кимона, и картини (Виноградова 1998: 232). Само още една стъпка и гравюрата става неделима част от живота на гражданите – тя влиза в служба и като театрален афиш (*шибай-е*, *кабуки-е*), и като поздравителна картичка (*сури-моно*), и като украшение за дома (*хашира-е*, представляващо тесни, продълговати картини с размер 13x73 см, които се приемат за евтини алтернативи на *какемоно* – ръчно рисувани свитъци, използвани за украса, уникални като художествена изработка и скъпи заради цената на коприната, която е основният материал за изработката им). Гравюрите влизат в тясна колаборация и с новото, бързо разрастващо се в Едо (днес Токио) изкуство на книгоиздаването (Завадская 2014).

Най-ранните *укийо-е* гравюри улавят на принципа на апаратите за моментални снимки търговци, занаятчии, актьори, красавици от многобройните чайни, жени, улисани в собственото си ежедневието. Отпечатъкът от дъската, на която с много прецизност на резаца е отразена определена сцена, документира непосредствено близкото, живота или поминъка на съседа. Ако *укийо-е* са „произведения на изкуството“, то тогава автоматично приемаме да говорим за „изкуство на ежедневието“, в което утилитарният момент и информативността формират един нов принцип, на който това изкуство се базира. Немислимо в доминираното от строго будистки теми внимание към важността на обикновения човек, реализиращ се тук–и–сега като професионалист, като частица от обществото, като земеделец или майка, като гражданин, на който не са му чужди насладите, заслужено получавани след края на работното време. Един темпорално произволен паралел с гръцката античност би ни позволил да дефинираме *укийо-е* като изкуство, документиращо свободното време на свободния човек, за разлика от времето на подчинения и роба, което е нечия чужда собственост.

През XVIII век титаните в изобразителното изкуство Хокусай и Хирошиге рисуват свещената планина Фуджи и често поставят малки човешки фигури на нейния фон. Дори огромната вълна при Канагава не би била толкова мощно застрашителна, ако не подмяташе три *ошиокури-буне* – бързи транспортни лодки, чиято функция е да доставят прясна риба и да задоволяват нуждите на разрастващия се пазар на столицата Едо. Неописуемата жестокост на природата изпъква ясно, защото е съпоставена с човешката безпомощност в критичната ситуация.

Изложените технически и съдържателни особености на жанра, позволяват да интерпретираме традиционните японски гравюри като документи – на епохата, вкусовете, ценностите и бита на обикновения човек.

Посредством анализ на проведена теренна изследователска работа настоящата студия си поставя за цел да предложи обзор на темата за рецепцията на укийо–е в България, както и да предложи първи сведения за новооткрита частна колекция от петдесет и една гравюри, собственост на главния архитект на Източна Румелия Пиетро Монтани.

## Характеристики на укийо–е

Най-често за укийо–е се говори като за „картини от плаващия свят“. Несъмнено този превод на трите йероглифа, конституиращи „уки–йо–е“ (浮世絵) носи импликации, насочващи към будистки интерпретации за изображения на елементи от света на несъвършеното, временното и пр. Алтернативен прочит на йероглифите насочва към света на идващите и отиващите си удоволствия. Той би могъл да бъде признат за коректен, ако се ограничим до гравюрите, изобразяващи красавици от кварталите за забавление, сцени от питейни заведения или

еротични сцени. Често цитиран е Асай Рьои, който в творбата си *Сказания от плаващия свят (Ukiyo Monogatari, 1666)* залага разбирането, че под „укийо“ „визираме да живеем само за момента, да обръщаме внимание на красотата на луната, снега, цъфтящите сливи и червените кленови листа през есента; да пеем песни; да се наслаждаваме на виното; да се забавляваме, без следа от страх от бедността, която се взира в лицата ни; да отказваме да се поддадем на униение“ (Barber 1984).

Като реализация на този своеобразен девиз можем да приведем основните теми, които укийо–е изобразяват в многовековната си история: *биджин–га* (портрети на красавици), *качьоо–е* (картини на цветя и птици), *фукей–га* (пейзажи), *мейшьо–е* (известни места), *шюн–га* (еротични рисунки),



Ксилографска дъска, използвана за отпечатване на укийо–е (фотография, предоставена от проф. Марин Добрев)



якушия–е (портрети на известни актьори от театър *кабуки*), военни, фолклорни, митологични сюжети и т.н.

Традиционно изследователите на укийо–е жанра наблягат на финеса, красотата, на героизма, прелестта и съвършенството на природата, изобразена в гравюрите. Без да отричаме тези ценности следва да обърнем внимание, че укийо–е предвид невисоката си пазарна цена и достъпност са рисувани за обикновения човек, с цел да споделят с него гледка, настроение, представителна за сезона или годината модна персона. Придобилите световна известност гравюри документират, запознават, непретенциозно съобщават информация, която е известна на всички ни, а именно, че светът е тленен, красив днес и несъществуващ утре; велик тази вечер и незначителен утре. И въпреки изменчивостта, която отразяват, укийо–е са носители на жизнеутвърждаващото послание, че животът може да е приятен, удовлетворителен, побеждаващ или губещ, изобразен изящно и с внимание към детайла, което прави дори най-обикновеното да изглежда красиво.

Красотата на гравюрите се дължи и на цветовия израз, който укийо–е използват. В дългата история на гравюрите можем да открием различни периоди на развитие на колорита, дължащи се главно на еволюцията на технологиите за отпечатване и на използваните цветни пигменти. *Сумидзури–е* (отпечатвани монохромно, с една–единствена ксилографска дъска, на която са издълбавани контурите на изображението и после са отпечатвани на хартия) е първият и най-отдалечен във времето етап от развитието на укийо–е (XVII век). Постепенно технологичният прогрес отключва възможности за отпечатване на няколко цвята – за всеки от тях се гравира отделна дъска, и постепенно техните отпечатъци се наслагват върху един-единствен лист хартия (XVIII век).

Усложняването на процеса на произвеждане на отпечатък от ксилографска дъска (дъски) естествено довежда до необходимостта от екипна работа. Перфектно координираните съвместни усилия на художник, гравьор и печатар водят до прекрасни до съвършенство гравюри. На български език процесът на изработване на гравюри е подробно описан от Братислав Иванов в *Японската гравюра укийо–е* (2015) и от Златка Димитрова в дипломна работа озаглавена *Съвременна проблематика на атрибуцията в японската гравюра. По примера на три гравюри на Утагава Кунисада от колекцията на Национална галерия* (2020).

След приключване на процеса по техническата изработка една гравюра укийо–е се отправя към издател; следва разглеждане и одобрение от цензор. Печати на издателя и цензора са част от наличната върху самата гравюра документална информация, която осигурява проследимост на процеса и стъпките в поемане на професионална отговорност в изработката на една гравюра. Необходимо е да акцентираме, че европейската нагласа към произведенията на изкуството предполага да се изследва тяхната оригиналност – измере-



Комплекти от ксилографски дъски на съхранение (фотография, предоставена от проф. Марин Добрев)

дърво е водела до разширяване, подуване и изкривяване на първоначалния комплект. При създаването на нов набор дъски, естествено са се появявали елементи на разместване, добавяне и коригиране на първоначалния образ. Поради тази причина изследователите на укийо–е с особено внимание говорят за привидно еднаквите, но времево и структурно различни отпечатъци. Това обяснение се прави с цел да се демонстрира затеоретизиране върху темата за укийо–е терминът „оригиналност“ е нерелевантен. Димитрова в детайли обяснява безпредметността на дискусиата за „оригинал“ като дефинируем в рамките на понятията за „отпечатан приживе на художника“ или на партида на отпечатване (Димитрова 2020: 16).

Японските гравюри укийо–е се превръщат в изключително важна културна валута за страната след нейното отваряне за връзки със света през 1868 г. Известна като „Реставрацията Мейджи“, промяната със сериозни политически, дипломатически и социални измерения се отразява и на присъствието, което Япония започва да бележи в икономическия и културен обмен от края на XIX век.

Огромна корпус от научни изследвания за появата на Япония на Световните изложения в периода 1867 – 1904 г. (вж. Lockyer 2013: 27–34) отбелязва постепенно засилващото се и фокусирано в определени сфери представяне на стоки и артефакти, с които Япония целѝ да представи пред Европа и Америка отворени валенции за бъдеща търговия и културно взаимодействие.

Редом с икономически стойностните предложения към света Япония осъзнато популяризира и предмети на изкуството. Керамика, медни съдове, кимона, гравюри, мебели са само част от напълно непознати за европейците предмети, предоставящи възможност на западния човек за вълнуваща среща с изкуството на Япония.

ние, което е трудно да бъде дефинирано за японските гравюри. Те могат да се произвеждат в тираж, който позволява чисто техническия посредник – дървените дъски, на които се изрязват контурите, и чиито насложени отпечатъци оформят финалната гравюра. Когато пазарът е изисквал допълнителни бройки, се е налагало създаване на чисто нов комплект дъски – физическата издръжливост на вишневого

Постъпателно интересът към Япония, жаждата за нови хоризонти за артистично вдъхновение водят до естетически глад за повече и повече срещи с непознатата артистичност на Изтока. Модата на „японизма“ придобива почти епидемични размери на влияние (Wichmann 1999). Несъмнено е влиянието на гравюрите, които именити европейски художници признават като извор на прозрение и вдъхновение. Импресионизмът в лицето на Едуар Мане, Едгар Дега, Клод Моне, Ван Гог и др. черпи с пълни шепи от японската представа за линия, композицията, цвят и наситеност на палитрата. За почти три десетилетия от първоначалното представяне на японски предмети на изкуството на Световното изложение през 1867 г. в Париж Япония стабилно изпълнява интересната като функционален баланс роля на вдъхновител на артистичните търсения на Европа.

Изкуството на японската гравюра влива в Европа свежестта на различната гледна точка към теми, настроения и колорит. То, в неговата непознатост, обещаващо подсказва, че в неизследваните още закони, по които представя света, вероятно могат да се търсят универсални отговори на въпросите за идеала за красота и пътищата, по които духовното се материализира, за да обогати света на материята и ежедневието. На фона на тази естетическа тенденция по-долу в настоящата студия авторът предлага своята гледна точка, обясняваща интереса на Пиетро Монтани – притежател на наскоро открита частна колекция укийо–е в България, към изкуството, духовността и естетиката на Япония.

### **Укийо–е колекции в български галерии**

Преди да разгледаме в подробности резултатите от теренната работа, извършена в опит за пръв път да се издири и обедини наличната информация за рецепцията на укийо–е гравюрите в България, следва да споменем накратко за рецепцията на японската култура в България и отношенията между двете държави, както и за институциите, които правят културния обмен възможен.

В специализирана литература се откриват данни за културен обмен между двете страни датиращ от XIX век. В хранилищата на Зографската света обител се съхраняват японски ръкописи, дарени през XIX век от православни поклонници, идващи от Япония. Първите преводи и пътеписи, чрез които българската публика се запознава със Страната на изгряващото слънце се появяват в началото на XX век (вж. пълна библиографска справка във Вутова-Стефанова и Кандиларов 2019).

С известни прекъсвания Япония поддържа дипломатическо представителство в България от 1939 г. Редица наблюдатели често акцентират на приликите, които Япония и България имат що се отнася до световъзприятие. Фразата „България е Япония на Балканите“ изпълва с гордост българите (вж. пълна библиографска справка във Вутова-Стефанова и Кандиларов 2019). Тя не внася яснота, но сочи към онова разбирателство, което съществува изначално

между две страни и се превръща във важна предпоставка за общо бъдеще. Дори по времето на Студената война двете страни намират начин да заемат удобна политическа позиция, която позволява да общуват по начин, който да не влезе в противоречие с диктуваното от големите политически сили на времето (повече вж. Кандиларов 2009).

Последните три десетилетия освен икономическите организации, които помагат в реализацията на търговски дейности от взаимен интерес (Японско-българска бизнес асоциация), множеството клубове по бойни изкуства, арт-асоциациите („Аматерас“, „Накама“ и др.), катедра „Японистика“ към Софийския университет заема важната позиция на образователен фактор за обмяна между двете държави.

В повече от тридесетгодишната си история катедрата е неоспорим инициатор, сътрудник и проводник на високопродуктивно българо–японско сътрудничество. Само за последните три години по нейна инициатива се проведе четири важни академични събития с изявен международен характер: Международна конференция на тема "Поп–културата и младежта в Япония и България", март 2019; 30–та юбилейна конференция на Европейската асоциация на ресурсните специалисти японисти (European Association of Japanese Resource Specialists (EAJRS), септември 2019; Международна конференция на тема „Япония и Европейския Югоизток – над сто години политически, икономически, културни и академични взаимоотношения“, ноември 2019; както и особено сложната с оглед на Ковид–пандемията Международна конференция „Япония и пътят на успеха“, март 2021. Следва с огромна благодарност да се отбележи, че всяко едно от споменатите академични събития дължи част от своя мащаб и популярност на неотменно предоставяното сътрудничество от страна на Посолството на Япония в Република България.

Повече от половин век Посолството изпълнява функцията си на ефективно действащ орган за установяване и задълбочаване на икономическите, политическите и културни взаимоотношения между Япония и България (Вутова-Стефанова и Кандиларов 2019; Kandilarov at al. 2021).

Във връзка с темата на настоящото изследване, специално внимание следва да се обърне на дългогодишната дейност на Посолството за разпространение на японска култура в България, а по-конкретно и във връзка с настоящия предмет на изследване, на дейностите, свързани с популяризиране на укийо–е изкуството в България. През 2010 г. с широк отглас в медиите и в цялото културно пространство на България се провежда уъркшоп по укийо–е (БНР и др.). С любезното съдействие на представители на школата „Адачи“ Посолството предоставя на българска публика в София и Пловдив уникален шанс да станат свидетели на сложния процес на изработка на дъски и отпечатване на укийо–е гравюра.

Отвореност за бъдещи проекти Посолството демонстрира и в започналите преговори за организиране на първа по рода си национална изложба, обеди-

няваща всички досега известни укийо–е колекции в България, които да бъдат показани на българската публика през 2023 г. като част от Дните на японската култура в България.

Българската публика, заинтригувана от изкуството на японската гравюра черпи информация за нея от трудовете на специалисти японисти. Братислав Иванов в *Японската гравюра укийо–е* (2015) поставя в исторически контекст появата и развитието на жанра, и разглежда видовете гравюри. Златка Димитрова, понастоящем уредник в Националната художествена галерия, в бакалавърската си теза предоставя ценни сведения за историята на укийо–е и за процесите на рисуване, отпечатване, валидиране и продажба на гравюрите.

Следващите страници представят кратък първоначален обзор на известните до момента национални колекции укийо–е, както и за пръв път представят сведения за новооткрита частна колекция от гравюри.

## 1. Колекция „Национална галерия – София“

**Местонахождение:** Национална галерия – София. Филиал Квадрат 500

**Съдържа:** 114 инвентарни единици японска гравюра укийо–е

**Датировка на гравюрите:** XVIII – XX век

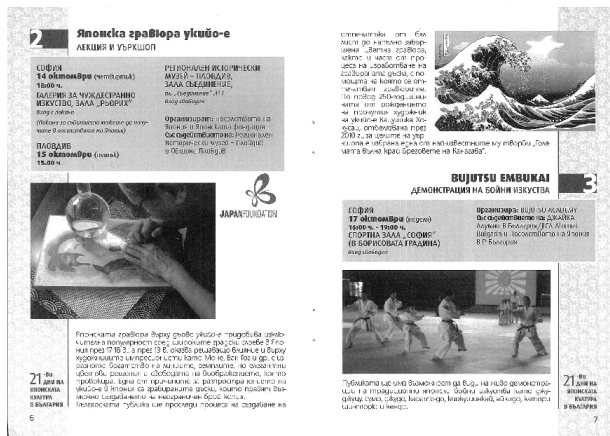
**Произход:** Колекцията е предадена от Комитета за култура през 1981 г.

**Дигитален достъп:** не

**Основен източник на сведения:** Златка Димитрова, уредник

**Метод на придобиване на сведенията:** интервю на терен, кореспонденция

По сведения, предоставени от уредника с ресор „Изследване и представяне на чуждестранно изкуство“ Златка Димитрова колекцията е предадена във фонда на Националната художествена галерия (НХГ) от Комитета за култура през 1981 г. През 1982 г. гравюрите, заедно с всички произведения на чуждестранни автори, се прехвърлят на новосъздадената Национална галерия за чуждестранно изкуство (НГЧИ). Първоначално колекцията е била изложена в



Брошура на 21-ви Дни на Японската култура в България, 2010 г.

постоянната експозиция на НГЧИ, а след обединението ѝ с НХГ в Национална галерия (НГ) е включена в нейната представителна експозиция в Квадрат 500 (филиал на НГ).

Към момента колекцията е единствената в страната, която е на постоянна експозиция. Обособена е в зала, съобразена с температурните и светлинни параметри, при които гравюрите могат да бъдат изложени без това да уврежда тяхното качество или физическа цялост.

Що се отнася до външни изложби, през 1984 г. експонатите са част от „Изложба японска гравюра и индийска миниатюра от колекцията на Национална галерия за чуждестранно изкуство“, провела се в знаковата галерия на Съюза на българските художници на ул. „Шипка“ 6. Документален материал за изложбата може да бъде намерен на страниците на вестник „Култура“. Статията е озаглавена *Изкуство на дискретността – Изложбата „Японски гравюри и индийски миниатюри“ от Националния фонд за чуждестранно изкуство*. Авторът Добринка Данчева е възпитаник на японския университет „Васада“ и е изтъкнат преводач и изкуствовед (Данчева 1984: 3).



Корица и страница 23 от програмата на Дните на японската култура в България (2013)

Второто турне на укийо–е колекцията на Националната галерия се състои в рамките на дългогодишната инициатива на Японското посолство в България „Дни на японската култура“ в тяхното 24-то издание през 2013 г. Основното гостуване на изложбата е в гр. Павликени, в периода 01–10 октомври 2013 г. в залата на Историческия музей.

## 2. Колекция „Художествена галерия – Силистра“

**Местонахождение:** Художествена галерия – Силистра

**Съдържа:** 30 инвентарни единици японска гравюра укийо-е

**Датировка на гравюрите:** XVIII и XIX век

**Произход:** Колекцията е дарение от силистренския художник Мирчо Якубов  
**Дигитален достъп:** не

**Основен източник на сведения:** Йордан Колев, директор на галерията; Галина Раева, директор на Регионална библиотека – Силистра; Пламена Рачева, изкуствовед и дългогодишен директор на Градска художествена галерия – Варна

**Метод на придобиване на сведенията:** интервю на терен, лична комуникация

**Изложби:** Художествена галерия – Силистра, Художествена галерия – Добрич, Художествена галерия – Стара Загора

Колекцията, съхранявана във фонда на Художествена галерия – Силистра е вероятно най-старата в България. Сведения за произхода ѝ в писмен вид не са налични. Основен източник на информация са изложенията на Йордан Колев (2019–2021 г.), понастоящем директор на галерията, както и интервю на автора на студията с него, проведено на 11.08.2021 г., в сградата на Художествена галерия – Силистра.

Пътят на красивите гравюри до България минава през Китай. Техен преносител става художникът Мирчо Якубов (фамилното име се среща и във вариант „Якубов“). Известна е рождената му година – 1930, както и фактът, че е роден в румънския град Браила. В избора си на висше образование се спира на Художествената академия в София. Там изучава живопис при проф. Ненко Балкански и Боян Петров. Предполага се, че с държавна стипендия заминава за Китайската Народна Република. Специализира там в периода 1953–1958 г. Графика и акварел учи при японския художник график проф. Хиде Каваниши (Кисъов 1997)<sup>1</sup>. Китайските му преподаватели са Ли Хуа и Ци Байши (Zhou 2020; Wu 2014). Ли Хуа (1907–1994) е известен не само с уникалните си дърворезби и с политическата и социална ангажираност, но и с образованието, което получава в японската академия *Кавабата Га Гакко* (Школа по изобразително изкуство „Кавабата“) в Токио. През 1949 г. той става професор в Централна академия за изящни изкуства в Пекин. Другият преподавател, при когото Мирчо Якубов



Йордан Колев, директор на галерията в Силистра

<sup>1</sup> В цитираните източници името е неправилно изписано като „Каванеси“.

учи, е Ци Байши (1864–1957). Често определян като най-известния и високо ценен художник на Китай, той е известен и с това, че изпълнява функцията на първи директор на Пекинската (Централна) академия за изящни изкуства – най-старото и авторитетно учебно заведение за изкуство.

Може да се допусне, че именно в това висше учебно заведение Мирчо Якубов среща именитите професори, от които графичният му гений черпи най-доброто от китайската графика и косвено придобива усет за изящната естетика на японската графична традиция. Има данни, че по време на обучението си в Китай Якубов е бил под влиянието на японския график Хиде Каваниши<sup>2</sup>.



Плакат от първата изложба на колекцията укийо-е от фонда на ХГ– Силистра, декември 1980 г. (личен архив на Пламена Рачева)

гана многократно в Силистра, Стара Загора, Добрич и др.

При проследяване на отзвук от гостуването на експозицията в електронните медии прави впечатление, че много често журналистите черпят информация за гравюрите от статия на изкуствоведа проф. д-р Марин Добрев (Доб-

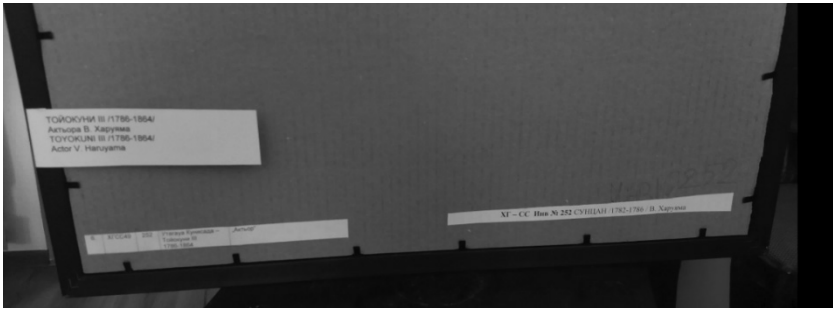
На ниво хипотеза можем да предположим, че един от творците Хиде Каваниши или Ли Хуа изиграват важна роля за придобиването на колекцията от японски графики, които Якубов дарява през 70-те години на галерия „Силистра“. През 1971 г. Якубов прави своята последна изложба в галерия „Силистра“. Неясни остават и пътищата, които Якубов извървява до емигрирането си в Канада през 80-те години.

Няма точна следа, по която да се прецени дали колекцията от японски гравюри е откупена или дарена. По сведения на Йордан Колев, тридесетте гравюри укийо-е, които формират част от фонда на галерия „Силистра“, търпеливо чакат своя шанс да бъдат показани, грижливо съхранявани до 2018 г. в картонени папки. Идентификацията и атрибутирането са извършени от Пламена Рачева (изкуствовед, график и дългогодишен директор на Градска художествена галерия „Борис Георгиев“ – Варна) през 1980 г. в подготовка за първата изложба „Японски гравюри XIX в.“, осъществена в ХГ –

Силистра през същата година. Същият специалист е автор на встъпителната лекция, която придружава откриването на изложбите (Рачева 1992). От 2019 г. колекцията е изла-

<sup>2</sup> „Каванеси“ е фамилното име, цитирано в източниците, но такова не съществува в номенклатурата на японските фамилни имена. При направени многобройни консултации установихме, че вероятно става дума за японския художник модернист Хиде Каваниши (1897–1965), който е именит представител на японския модернизъм, черпил естетическо вдъхновение и технически прийоми от традиционното изкуство на японската гравюра, гостувал в Китай с цел участие в изложби и уъркшоупи.





Пример за три информационни табели, прикрепени към гърба на рамкирана гравюра. Най-ясната гласи: „Сунцан“

рев 2016), често с некоректно съкращаване или дописване на оригинала, без той да бъде цитиран (лична кореспонденция с М. Добрев). При проучването на гравюрите през август 2021 г. авторът на настоящата статия интервюира директора на галерия „Силистра“ и служител, ангажиран в демонстрацията на наличните вече рамкирани гравюри. По сведения на служител в полетата и по обратната страна на гравюрите, които сега са скрити под паспарту и рамки, са останали написани на ръка бележки, които можем да считаме, че биха имали важна роля в бъдещо изследване на гравюрите с цел детайлно проучване на процеса на тяхното отпечатване, цензурно обследване и собственици. Интерес представлява фактът, че сводните бележки за наименованията на картините, автора и годината на отпечатване често са повече от една. На гърба на рамките почти всяка гравюра има три етикета (информационни табели), отразяващи идентификационните номера, сведения за заглавие, година и автор. Тема на бъдещо подробно изследване е хипотезата, че вероятно в следствие на пребиваването си в Китай първоначалният собственик на колекцията е дал на гравюрите транскрибирани имена на художниците, следвайки китайското четене на йероглифите, с които имената им се изписват – напр. „Санцан“, „Сюншен“ и пр. Бъдещата работа с гравюрите предполага съдействие на японски специалист по укийо–е, който да съдейства не само в разчитане на заглавието на гравюрите, което много често е изписано в горния десен ъгъл, но и в правилното транскрибиране на името на автора – съобразено с японското четене на йероглифите, с които то се изписва.

С оглед чувствителността към светлина на пигментите, използвани при изработката на отпечатъците (друг термин за „гравюри“), тридесетте експоната се съхраняват в светозащитени сандъци, с изолационни пластове между всеки две от тях, и не са част от постоянната експозиция на галерия „Силистра“.

Галерията разполага с каталог, съдържащ снимки на ценни експонати, изложени в нея. За съжаление укийо–е колекцията не фигурира в каталога. Към настоящия момент желанието да се издаде специално справочно издание за укийо–е гравюрите остава само на фаза „проект“.

### **3. Колекция „Художествена галерия „Димитър Добрович“ – Сливен“**

**Местонахождение:** Художествена галерия – Сливен

**Съдържа:** 50 инвентарни единици японска гравюра укийо–е

**Датировка на гравюрите:** XVIII–XIX век

**Произход:** Колекцията е откупена от частни лица

**Дигитален достъп:** да

<https://www.facebook.com/page/1852254131569954/search/?q=%D1%8F%D0%BF%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8>

**Основен източник на сведения:** Маргарита Пенева, директор на галерията, и Каролин Капитанова, уредник

**Метод на придобиване на сведенията:** интервю на терен

Колекцията укийо–е от фонда на Художествена галерия – Сливен, е с най-ясно документиран произход. Данни за откупуване на всяка една гравюра са налични в грижливо водените ведомости на галерията. Основен информатор, предоставил сведения за гравюрите е Маргарита Пенева – директорка на галерията, респондент в интервю на автора на студията с нея, проведено на 18. 08. 2021 г. в сградата на Художествена галерия „Димитър Добрович“ – Сливен. Уредникът Каролин Капитанова предостави сътрудничество при разглеждането на рамкираните гравюри в едно от специално оборудваните хранилища на галерията. Галерията разполага с колекцията от 80–те години на XX век. Гравюрите са откупувани на два транша от частни лица. По устно предавани сведения, първоначално всички гравюри са били собственост на морски офицер, който в продължение на години организира колекцията. Поради необходимост от медицинско лечение на извънредно висока цена семейството разпродава колекцията (1986–1988) и тя става официална собственост на Художествена галерия „Димитър Добрович“ – Сливен. По този начин, редом със сбирката „Западноевропейска графика XIX – XX век“ (Франсиско Гоя, Йожен Дьолакром, Пабло Пикасо, Хуан Миро, Марк Шагал, Алфонс Муха, Василий Кандински, Джеймс Уистлър и др.) укийо–е гравюрите формират важна част от Фонд „Чуждестранно изкуство“, с който галерията основателно се гордее.

Галерията разполага с колекцията от 80–те години на XX век. Гравюрите са откупувани на два транша от частни лица. По устно предавани сведения, първоначално всички гравюри са били собственост на морски офицер, който в продължение на години организира колекцията. Поради необходимост от медицинско лечение на извънредно висока цена семейството разпродава колекцията (1986–1988) и тя става официална собственост на Художествена галерия „Димитър Добрович“ – Сливен. По този начин, редом със сбирката „Западноевропейска графика XIX – XX век“ (Франсиско Гоя, Йожен Дьолакром, Пабло Пикасо, Хуан Миро, Марк Шагал, Алфонс Муха, Василий Кандински, Джеймс Уистлър и др.) укийо–е гравюрите формират важна част от

Фонд „Чуждестранно изкуство“, с който галерията основателно се гордее.

Поради недостатъчна яснота относно пътя на гравюрите до фонда на галерията, авторът на настоящата студия прибегна до косвени пътища за набиране на информация. На база публикация в електронна медия се достигна до становището, че „неведоми пътища, които са довели (гравюрите) до морския бряг днес: купени от пленен в Япония офицер от руския императорски флот капитан Лебедев през Петербург, Владивосток, Мурманск, Варна, Пловдив и „отлежали“ повече от 15 години в хранилище в Сливен.“ (вж. цит. е-издание на в-к „Дума“). Електронното издание „Силистра нет“ (вж. цит. е-издание „Силистра нет“) цитира интригуващото твърдение, че „началото на колекцията е поставено през 1987 г. с



Хранилище за укийо-е, Художествена галерия – Сливен



Брошура за колекцията от фонда на Художествена галерия – Сливен (налична в магазина на галерията)

откупването на 33 гравюри от дъщерята на семейство Роменски от Пловдив. Бащата (капитан морско плаване) ги е закупил от специален магазин за гравюри в Япония през 1904 г. През 1987 г. е закупена още една творба от Цветан Петров от Сливен – отпечатъкът е попаднал у него съвсем случайно в Бургас. Шестнадесет са откупени през 1988 г. от д-р Милка Стайкова от гр. София, съпруга на Веселин Стайков (художник–график). Самият той ги е купил при свое посещение в Китай“. Тази информация, за съжаление, не може да бъде потвърдена и в явно противоречие с устно предаваната версия за произхода на гравюрите, която директорката на ХГ „Димитър Добровиц“ е получила от своя предшественик, и която сподели при интервю с автора на студията.

Сформирана от откупени от арт институцията творби, колекцията съдържа 34 произведения, сред чиито автори са Андо Хирошиге, Кунийоши Утагава, Кунисада Утагава (Тойокуни III) и Судзуки Харунобу. Около една трета от сбирката представлява илюстрации към първия роман в света, написан през X век, „Повест за Сияйния принц Генджи“, създадени от ге-

ния на художника Кунисада. По данни на реставрационна експертиза всички експонати без изключение, са в отлично състояние. Огромно съжаление буди фактът, че липсва документация кой и кога е провел идентификацията на гравюрите.

По отношение на публичност, давана на изключителните експонати, най-отдавна във времето е изложбата на колекцията в Галерия "Сибанк", София (2004), последвана от изложба в Художествена галерия – Стара Загора (2011). През 2012 г. експозицията гостува в Културен център „Морско казино“ (Бургас), където в зала „Александър Георгиев – Коджакафалията“ местната публика се наслаждава на деликатната красота на гравюрите. През 2012 г. колекцията гостува в Художествена галерия – Казанлък.

Галерията е единствената в България, която разполага с рекламен материал, представящ част от укийо–е колекцията от Фонд „Чуждестранно изкуство“ на Художествена галерия „Д. Добрович“ – Сливен. Предвид отличното състояние на експонатите, сюжетното и естетическо разнообразие на гравюрите, популяризиране на съдържанието на колекцията в Япония, както и по-честото им представяне на българска публика са две от посоките, в които си струва да очакваме бъдещо развитие.

#### **4. Колекция „Градска художествена галерия – Пловдив“**

**Местонахождение:** Пловдивска градска художествена галерия

**Съдържа:** 30 инвентарни единици японска гравюра укийо–е

**Датировка на гравюрите:** XVIII–XIX век

**Произход:** (вероятно) е част от колекцията на Френския педагогически музей към бившия Френски колеж в Пловдив

**Дигитален достъп:** финален стадий на процес на дигитализация

**Основен източник на сведения:** Пламена Рачева (изкуствовед) и Йоана Атанасова (уредник „Графика“ в Художествена галерия – Пловдив)

**Метод на придобиване на сведенията:** лична комуникация

Колекцията формира скъпоценна част от фонда на галерията. В добавка към това, че е една от най-рано придобилите публичност укийо–е колекции в България, настоящият набор от японски гравюри разполага и с най-точно описана история. Данни за колекцията са получени от първа ръка – изкуствоведът Пламена Димитрова–Рачева е едновременно художник и експерт график, предприела идентификацията на японските гравюри, формиращи част от фонда на Художествена галерия – Пловдив. На Йоана Атанасова, уредник „Графика“ в галерията, дължим издирването на информация за придобиването на колекцията. Проследяването на историята на тридесетте гравюри откри, че Държавна художествена галерия „Златю Бояджиев“ (днес Градска художествена галерия – Пловдив) ги получава – акт, удостоверява с протокол от 30.10.1956 г. от комисия

към ДХГ. За съжаление протоколът не упоменава къде са били съхранявани преди това, но може да се предположи, че гравюрите са били част от колекцията на Френския педагогически музей към Френския колеж в Пловдив (Елдьоров 2002). След 1994 г. до 2016 г. по-голямата част от гравюрите, които са били в състояние подходящо за изложба, са били изложени в Постоянна експозиция. През април 2022 г. те отново ще бъдат показани пред публика в сградата на бившата Девическата гимназия, проектирана и построена под ръководството на арх. Йосиф Шнитер през 1881 г., наричана още Постоянна експозиция „Българско изкуство“ към Градска художествена галерия – Пловдив.

В началото на 80-те години на ХХ век в качеството си на завеждащ Графичен кабинет – Варна Пламена Рачева поема ангажимента към Държавна художествена галерия – Пловдив по установяване на данни, свързани с колекция от фонда на галерията от шедьоври на японската гравюра укийо–е. Тя остава в историята на изследвания върху укийо–е като автор на някои от първите студии по темата.

В години, когато консултирането на чуждестранни експерти, търсенето на специализирана литература и коректна справочна информация от съвременна гледна точка на услужливо бързи технологични механизми за достъп до сведения е немислимо времеемка и сложна задача, Рачева установява контакти с проф. Кунито Нагаока, художник и основател на Център за графика в Кочи (Япония); с директора на Музея за източни изкуства в Будапеща (Унгария) и с експерта от Института по океанология във Варна инж. Жасмин Каразлатев. Ценна подкрепа Рачева намира и в лицето на тогавашния директор на Художествената галерия в гр. Пловдив Красимир Линков.

Благодарение на съвместните усилия на проучващите колекцията бива подредена и описана. Изкуствоведска информация и фактология, свързана с изследователския процес, са отпечатани в приложение към изданието „Японски гравюри на дърво 18–19 век“ (София, изд. „Български художник“, 1987), представляващо висококачествени копия на гравюрите на картон, в оригинален размер. Същият набор се преиздава съвсем скоро с текст на английския език (вж. Рачева 1986; Racheva 1988 и Рачева 1984).

При откриване на изложби, осъществени по линия на обмен между галериите в Пловдив и Варна, до почитателите на японското графично изкуство вълнуващият разказ на професионалиста Пламена Рачева достига до огромен брой хора и разпалва техния интерес към уникалната графика на Япония.



*Японски гравюри на дърво 18–19 век. София, изд. „Български художник“, 1987*

## 5. Новооткрита частна колекция укийо–е, собственост на Пиетро Монтани

### • Любопитният път на колекцията до автора на изследването



Когато през април 2020 г. авторът на студията за пръв път се срещна с колекцията, тя се представи в най-естествената си светлина: като набор от красиви, изключително добре съхранени като материал и пигменти гравюри. Експертното становище, предоставено от специалиста по ръкописи и документи гл. ас. д-р Симеон Хинковски, е, че състоянието на хартията и цветните пигменти е отлично – най-вероятно в резултат на правилното съхранение на албума в условия на светло- и влагозащитеност).

Червеният кожен албум, на чиято корица със златни букви са отпечатани имената на собственика, съдържа 51 елемента. 50 от тях са гравюри, а един представлява търговска мостра на десени на тъкани, произвеждани в префектура Кага.

Началото на процеса по идентификация обаче започна бавно да повдига завесата на трудностите. Традиционно укийо–е гравюрите съдържат информация за заглавие, името на художника, печатаря и годината на отпечатване. В зависимост от периода, в който е отпечатано копие, споменатата информация се отразява в различни части на картината. Често в горния десен ъгъл има банер, на който е изписано заглавието и към коя художествена серия принадлежи гравюрата. Някои гравюри съдържат тази информация, изписана директно върху фона на изображението. Името на автора, както и годината на отпечатването обикновено се отразяват в лявата долна част на гравюрата. Цензорските печати, както и сведения за печатаря също фигурират. Трудностите в декодиране на тази поднесена наготово информация бяха неподозирани. Справочна литература, съдържаща имената на лицата, отговорни за ксилографирането, се оказа сложна за достъп поради факта, че библиотеките в Европа, разполагащи с копие на единствената налична на английски език книга, са прекратили участието си в мрежата за междубиблиотечен обмен поради наложени мерки за ограничение и неразпространение на Ковид. Библиографска рядкост от десетилетие насам, поради малкия тираж на издаване, книгата не беше открита в наличност в онлайн магазини (Marks 2010). Дигиталните ресурси с възможност за безплатен достъп – Japan Search (<https://jrsearch.go.jp>) на първо място – оказаха безценна помощ като портали към дигитализирани книги, албуми, Библиотеката на парламента на Япония и т.н.

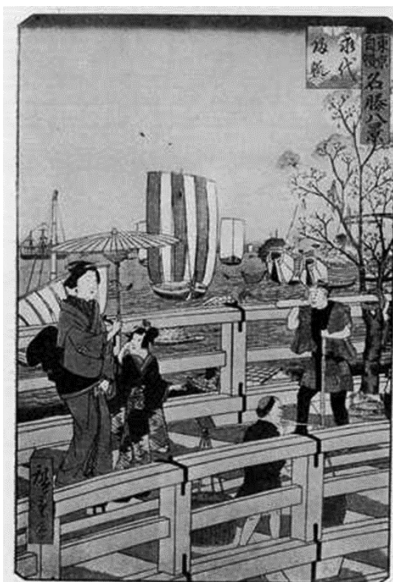
С помощта на фрагментарна информация, откриваема онлайн, както и на принципа на дедукцията бяха направени първите миниатюрни стъпки към събирането на данни, които да водят до безпогрешна идентификация на гравюрите. Постъпателно, разчитането на надписите разкриваше неподозирани връзки между художниците, техническите отговорници по гравиране на дъските, майсторите по отпечатване и цензорите. Всяка от петдесетте гравюри заживяваше свой живот.

Без излишно навлизане в детайли тук ще споменем огромното забавяне, което процесът на разпознаване претърпя, когато на дневен ред излязоха гравюри, които не представляват основна част в диптих или триптих. При тях надписът, който отразява заглавието на произведението липсва. След многочасово изследване на бази данни, съдържащи понякога над 4 000 копия на творби на автора (чието име задължително фигурира на всеки елемент на диптиха или триптиха), идентификацията ставаше възможна. По този начин се стигна до финалното атрибутиране на гравюра №10 от колекцията на Монтани (част от триптих на Тойохара Куничика, представляващ портретите на три от красавици, известен като *Цветен ансамбъл: Трите красавици*).

В процеса на идентификация беше установено, че колекцията съдържа произведения на Утагава Хирошиге III (10 броя), Утагава Йошиторю (Садаторю) (12 броя), Утагава Йошиику (8 броя), Тойохара Куничика (1 брой), Иккосай Ерин (3 броя), Шосай Иккей (14 броя), Цукиока Йошитоши (1 брой), Кейсай Ейсен (1 брой).

Проблемите, описани по-горе, както и множество други, съпътстващи процеса на атрибутиране на японски гравюри, са разгледани в голяма дълбочина в единствената засега работа на български език на Златка Димитрова *Съвременна проблематика на атрибутирането в японската гравюра. По примера на Утагава Кунисада от колекцията на Национална галерия – София* (2020). Трудът представлява ценен извор на информация относно процеса на създаване на ксилографски отпечатък, а също дискутира сложните и размити граници между „оригинал“, „копие“ и „репродукция“, които във вселената на японските гравюри носят съдържание фундаментално различно от това в европейското изкуствознание.

Заслужава си да се отбележи, че въпреки многохилядния тираж на болшинството от гравюрите, албумът съдържа няколко



*Връщащи се кораби при Ейтай от серията Гордостта на Токио: Осем гледки от известни места на Утагава Хирошиге III*

укийо–е, от които по всяка вероятност няма оцелели копия – пример за това е *Връщащи се кораби при Ейтай* от серията *Гордостта на Токио: Осем гледки от известни места* на Утагава Хирошиге III. Проведено мащабно изследване в голям брой база данни на световни галерии, библиотеки и арт дилърски сайтове даде само един резултат.

#### • Личността на първоначалния собственик архитект Пиетро Монтани

Редом с проучването на гравюрите авторът работеше и в търсене на отговор на въпроса „Кой е човекът, събрал тези петдесет гравюри и как те са достигнали до нас, в България?“. Оказа се, че сведения за притежателя на новооткритата колекция укийо–е гравюри са оскъдни и проверяването на тяхната истинност остава отворен въпрос и предмет на бъдещи биографични изследвания.

Настоящото изложение се базира на многократни интервюта с правнучката на арх. Монтани, Лиляна Бракалова, статии на български и чуждестранни учени. Представянето на личността му се основава на данни от проучвания на Стоилова (Стоилова 2008), Жирардели (Girardelli 1995) и Ерсой (Ersoy 2015).

Източниците са единодушни, че Пиетро Монтани е роден около 1829 г. Като за негово рождено място се сочи Триест, Северна Италия. По причини, вероятно обвързани с бизнеса на баща му, семейството се мести да живее в Истанбул. В Латинския квартал на Галата (Пиетро) Пиер е в обкръжение на франкофони и усвоява отлично френски език. Студентските си години прекарва в Париж, където завършва архитектура (*L'Ecole des Beaux-Arts*). Сведения за професионалната му реализация в Турция има от около 1860 г. (Girardelli 1995). Според тях първата изява на Монтани е не като архитект, а като художник илюстратор и дизайнер на вътрешната украса на влака на султан Абдул Азис. От текст, чието авторство се приписва на Салахадин Бей, става известно, че Пиетро Монтани е автор на ръководство за турската част на световното изложение в Париж (вероятно става дума за 1867 г.). Същият текст осветлява и факта, че маслени пейзажи, носещи неговия подпис, са изложени в павилиона на изящните изкуства. Текстът отбелязва, че в сътрудничество с още двама специалисти – французинът Парвил и италианецът Барборини (Стоилова 2009), Монтани е работил по проекта за турски павилиони, които са били част от изложението. Следва периодът 1870–1872 г., в който Монтани взема дейно участие в проекти за джамия, чешма, мавзолей, библиотека и училище в квартал Аксарай в Цариград (Стоилова 2008: 41). През 1870–1871 г. той участва и в ролята си на главен художник в строителството на султанската резиденция Йелдъз къшк в комплекса Чириган сарай. Последваща изява на Монтани на международно изложение е като автор на *L'Architecture Ottomane* (триезично издание, предназначено за Всесветовното изложение във Виена през 1873 г.). Трактатът с оригинално заглавие на турски език *Usul-i mimari-i Osmanî* дава възможност Монтани да се прояви като писател, архитектурен



теоретик, допринесъл за документиране и систематизиране на османската архитектура (Стоилова 2008: 42). На изложението, провело се през 1876 г. във Филаделфия (САЩ), Монтани вече изпълнява престижната творческа мисия: участва с Османския павилион за чай. В труда си, посветен на ключови характеристики на османската архитектура, Ерсой (Ersoy 2015: 118–127) проследява любопитната ренесансово повлияна страст на Монтани за формулиране на математически принципи, които ясно и несъмнено изразяват нейната специфика. Без да навлизаме в детайли относно теорията за универсалния език на цветовете, звуците, формите, която би ни отвела до древното питагорейско учение за вселенската хармония на числата, следва да отбележим този академичен опит на Монтани да рационализира привидно несводимата до числов израз идея за красота, защото редом с изтънчения му естетически вкус, култът на италианеца към хармонията и прекрасното могат да бъдат посочени като основание за неговия интерес към японските гравюри, които са тема на дискусия, развита по-нататък в настоящата студия.

През 1879 г. д-р Г. Вълкович, оглавяващ Дирекция (Министерство) на земеделието, търговията и обществените сгради в Източна Румелия, отправя покана към Пиетро Монтани да поеме функцията на главен архитект на Източна Румелия (по сведения, съдържащи се в писмо на архитекта до италианския посланик от 1886 г.) (Стоилова 2008: 43). Високообразован, с богат опит и познаващ и западната, и източната архитектура, Монтани внася на територията на новоосвободените земи европейския стил, възпитан в годините на обучение в *L'Ecole des Beaux-Arts*. Негова пряка отговорност става градоустройственият план на Стара Загора, първият регулационен план на Хисаря, ключови сгради в Пловдив, Харманли и околностите. Посветен на детайла, прецизен в изпълнението, по време на реализацията на българска почва Монтани проявява архитектурния си гений, който базира своя успех на финия естетически усет на художник (Стоилова 2008: 43).

На него съвременна България дължи пропеедвичното усилие за представяне на европейски естетически ценности на българска почва. Новоосвободените територии несъмнено са спечелили много от познанията и опита на вещици както в класическата европейска, така и в архитектурата, обединяваща в себе си елементи както от Близкия, така и от по-Далечния Изток.

Земният път на първия архитект на Източна Румелия приключва през 1887 г. Монтани оставя след себе си множество документи, скици и лични вещи, които семейството му притежава и до днес. Дъщерята на първия архитект на Източна Румелия – Лучия Монтани, намира любовта на живота си в лицето на българския тенор Атанас Аргиров, с когото сключва брак през 1898 г. Вещите на Монтани, които семейството грижливо пази, достигат до неговата праправнучка Лиляна Бракалова. През 2006 г. тя дарява значителна част от тях (снимки, документи, архитектурни скици, художествени скици и лични

вещи на архитекта) на Регионалния исторически музей в Пловдив (лична комуникация с Бракалова).

Безценно наследство е подвързан албум, на чиито корици е изписано името „Пиетро М. Монтани“. Съдържанието на албума представляват 51 японски укийо–е гравюри.

Няма налични данни за времето, когато или начина, по който гравюрите са придобити. В хода на кореспонденцията си с италианския изследовател проф. Паоло Жиардели авторът на студията получи подкрепа на хипотезата си, че укийо–е вероятно са закупени по време на участията на Монтани като представител на турската делегация на Световните изложения. Както ще бъде посочено по-долу, с оглед на датировката на отпечатване на гравюрите, може с голяма доза увереност да се предположи, че те са закупени във Филадельфия през 1876 г. (Gross 2005).

### **Нов живот за колекцията на Монтани: чрез включването ѝ в учебните дисциплини на катедра „Японистика“ и превръщането ѝ в част от експозицията на Музея на СУ „Св. Климент Охридски“**

Лабиринтът на една частна колекция доведе екипа, който работи по проект „Продуктивна интеркултурна колаборация: Японската гравюра укийо–е в Музея на СУ“, Договор 80–10–191/06.04.2021 г., до осъзнаване на ролята на сбирката от близо двестагодишните гравюри за преценка на вечните ценности като време, културна памет и диалогичност.

Неслучайно авторът на настоящата студия избира да интерпретира японските гравюри укийо–е не просто като естетически феномен, а като документи. Чрез тях става възможно провеждането на социокултурен прочит на Япония посредством анализ на темите, техническото изпълнение и разпространение на гравюрите. В комбинация с данни от литературни и исторически източници от съответната епоха студентите ще могат да реконструират в пълноцветност стила и настроенията, духа на епохата, уловена от отпечатаните изображения.

Проектът, осъществен с общите усилия на катедра „Японистика“ и Музея на СУ, обогати фонда на музея с копия на ценните гравюри, притежавани някога от Пиетро Монтани. Потопени в атмосферата на славното минало на Алма Матер, студентите ще могат да участват в разнообразни по характер занятия, свързани с японска градска култура, архитектура, история и изобразително изкуство<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> За сходен подход при включване на японските гравюри в занятия по история и изобразително изкуство вж. McManamon 2016.

## **Нов живот за колекцията на Монтани: чрез бъдещата ѝ реализация като ключов елемент във всебългарска изложба на японски укийо–е гравюри**

Мащабното, трудоемко и широкоспектърно изследване на наличните в България колекции укийо–е подсказва и следващото ниво, което вече свършената работа предполага да бъде постигнато в изследване и промотиране на японската гравюра.

Неизменно добронамерената подкрепа на Посолството на Япония в България, както и регистрираният интерес на българската публика към японското изкуство, в частност – укийо–е, залегнаха в основата на стартирал процес на преговори и подготовка на изложба, включваща в себе си всички налични гравюри в България. Установената висока стойност на гравюрите, с които четирите галерии разполагат, е повод за гордост, но представлява интерес за специалисти, които изследват тази специфична графична форма на изобразително изкуство. Подробно, унифицирано като поглед изследване на всички експонати може единствено да допринесе за установяване с още по-голяма сигурност на тяхната естетическата уникалност. Поканата към специалист/и формира важна част от бъдещ проект за обща изложба. Дадената висока оценка на положения до момента изследователски труд, както и очакваните резултати от продължаващото изследване и анализ на резултатите към момента дават основание бъдещата изложба да се планира като изцяло, но и мощно средство за разпространение на японската култура в България. Традиционните Дни на японската култура в България през 2023 г. ще увенчаят усилията на академични, музейни и галерийни работници и ще покажат на българския зрител уникална по мащаба си, а също така и голяма за размерите на страната ни изложба от над 120 укийо–е гравюри.

Подобна изложба несъмнено ще изиграе ролята на ключово за годината културно събитие. Това, което ще остане невидимо за очите на зрителите ще бъде влиянието ѝ върху галериите, които съхраняват във фондовете си гравюрите. Реклама, идентифициране и атрибутиране от японски специалист, каталогизиране в национална и международна база данни, отпечатване на каталози са все понятия от сферата на мечтите към момента. Но бъдещето ще ги направи реалност. И тогава усилията на всички, които дадоха частица от себе си в начинанието, ще бъдат възнаградени.

### **Заклучение**

Художествената традиция укийо–е се заражда в Япония през XVII век. Както споменахме по-рано в студията, тя се проявява в разнообразни форми и сюжети, колорит и тематичен мащаб. Процесите на глобализация естествено пренасят влиянието на тази проява на японското естетическо възприемане на

света и в Европа. Редица импресионисти инкорпорират източната чувствителност в творбите си и оставят в световното културно наследство уникални творби, плод на синергията на Изтока и Запада.

България също не остава встрани от тенденцията на „запознаване“ с укийо–е като едно от лицата на Япония за света. От края на XIX век насам българската публика търси и намира по често неведоми пътища удовлетворение на естетическото си любопитство за японско изобразително изкуство.

И както е характерно за всеки процес постигнатото досега в колекционерането, съхраняването и експозицията на японски гравюри ще заживее по-нататък в нови форми. Процесите на дигитализация ще направят достъпни за изкуствоведи и почитатели на красотата наличните произведения на японското графично изкуство. Бъдещите събития от особено голям мащаб ще дадат възможност на публиката да види събрани за пръв път на едно място всички укийо–е експонати, открити в България.

Катедра „Японистика“ на СУ ще продължи с иновативните дейности от образователен и академичен характер да промотира разбирането на японската духовност, рецепти за успех и да съдейства за още по-продуктивния обмен на знания и вдъхновение между Япония и България.

Настоящата студия, която придоби формата на първа стабилна стъпка в изследването на рецепцията на укийо–е в България, ще бъде доразвита, за да документира постъпателното движение на документално човекоцентрираното изкуство на укийо–е, а също и неговата формираща роля за образованието и промоцията на японската култура в България.

#### БЕЛЕЖКИ

1. Настоящата студия е създадена на база на двайсетмесечни проучвания на автора. Събирането на сведения беше затруднено от епидемичната ситуация, както и от фрагментарни сведения за колекциите укийо–е, налични в България, и не на последно място – от липса на справочна литература на японски език в България.
2. Когато липсва изрична бележка за цитиране на източник, фактите, на които изследването се базира, са проверени от автора. Грешките и непълнотите, които могат да бъдат открити, се приемат осъзнато и отговорно. Те ще представляват също и сериозен мотив за по-нататъшно задълбочено проучване.
3. Студия по проект „Продуктивна интеркултурна колаборация: Японската гравюра укийо–е в Музея на СУ“, Договор 80–10–191/06.04.2021 г.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Виноградова 1989: Виноградова Н. А., Т. П. Каптерева Искусство средновековного Востока, Москва 1989. [Vinogradova N. A., T. P. Kaptereva 1989. *Izkustvo srednovekovnava Vostoka*. Moskva 1989.
- Вутова-Стефанова и Кандиларов 2019: Вутова-Стефанова В. и Кандиларов, Е. България и Япония: Политика, дипломация, личности и събития, Изток–Запад 2019. [Vutova-Stefanova i Kandilarov 2019. *Balgaria I Yaponiya: Politika, diplomatsiya, lichnosti I sabitiya*. Iztok-Zapad 2019].

- Данчева 1984: Данчева, Д. „Изкуство на дискретността – Изложбата „Японски гравюри и индийски миниатюри“ от Националния фонд за чуждестранно изкуство“ // *Култура*, брой 30, 27.07.1984, с. 3. [Dancheva 1984. *Izkustvo na diskretnostta – Izlojbata Yaponski gravyuri I indiiski miniatyuri ot Natsionalnia fond za chujdestranno iskustvo*. Vestnik Kultura, broi 30, 27.07.1984, str 3].
- Димитрова 2020: Димитрова, З. Съвременна проблематика на атрибуцията в японската гравюра. По примера на три гравюри на Утагава Кунисада от колекцията на Национална галерия, София. Дипломна работа, НБУ, София 2020. [Dimitrova 2020. *Savremenna problematika na atributatsiyata v yaponskata gravyura. Po primer ana Utagawa Kunisada ot kolekciyata na Natsionalnata galeriya*]. Diplomna rabota, NBU, Sofiya 2020.
- Добрев 2016: Добрев, М. Японската гравюра Укийо-е (XVII–XIX век) // Сп. „Птици в нощта“, г. IX, бр. 2, 26–30. (2016) [Dobrev 2016. *Yaponskata gravyura ukiyo-e*. Spisanie Ptitsi v noshta, g. IX, broi 2, 26–30].
- Елдъров 2002: Елдъров, С., Католиците в България (1878–1989). Историческо изследване. София, 2002. [Eldarov 2002. *Katolitsite v Bulgaria*. Istoricheskoto izdanie, Sofia 2002].
- Завадская 2014: Завадская Е.В. Японское искусство книги VII–XIX века, РИП–холдинг, Москва, 2014. [Zavadskaya 2014. *Yaponskoe isskustvo knigi*. RIP–holding, Moskva 2014].
- Иванов 2015: Иванов, Б. Японската гравюра укийо-е, Изток–Запад, София 2015. [Ivanov 2015. *Yaponskata gravyura ukiyo-e*. Iztok–Zapad 2015].
- Кисъов 1997: Кисъов, Й. Четирима силистренски художници // в. Спектър, Силистра, бр. 176/1.09.1997 [Kisyov 1997. *Chetirima silistrenski hudojnitzi*. Vestnik Spektar Silistra, broi 176/1.09.1997].
- Рачева 1984: Рачева, П. Д. Японска гравюра от XVIII – XIX в. 16–23.09. 1984. Варна. КИС „Компас: Варна от неделя до неделя“, с. 8–9. [Racheva 1984. *Yuaponskata gravyura ot XVIII – XIX v*. 16–23.09. 1984. Varna. KIS “Kompas: Varna ot nedelya do nedelya”, 8–9].
- Рачева 1986: Рачева, П. Д. Колекция от 30 цветни гравюри от Държавната художествена галерия „Злато Бояджиев“, Български художник, София 1986. [Racheva 1986. *Kolekciya ot 30 tsvetni gravyuri ot Darjavnata hudojestvena galeriya “Zlatyu Boyadzhev”*. Balgarski hudojnik, 1986].
- Рачева 1992: Рачева, Пламена, Колекцията японски гравюри на дърво. Силистра //xИнформационен вестник`92, издание на ХГ Силистра, 1992, № 0940, с. 6. [Racheva 1992. *Kolektsiyata yaponski gravyuri na darvo*. Silistra Informatsionen Vestnik`92. Izdanie HG Silistra, 1992, № 0940, p. 6].
- Стоилова 2008: Стоилова, Л. и Йоакимов П. „Особености в архитектурното творчество на Пиетро Монтани“ // *Архитектурното наследство на Пловдив като посредник между историята и съвременността*. Годишник на Пловдивския Регионален исторически музей. Пловдив, 2008, с. 37–45. [Stoilova i Yoakimov 2008. *Ososbenosti v arhitekturnoto tvorchestvo na Pietro Montani*. Arhitekturnoto nasledstvo na Plovdiv kato posrednik mejdu istoriyata i savremennostta. Godishnik na Plovdivskiya Regionalen Istoricheski Muzey. Plovdiv, 2008, 37–45].
- Цигова 2014: Цигова, Бойка, Дзен и традиционните японски изкуства. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2014. [Tsigova 2014. *Dzen I tradicionnite yaponski izkustva*. Sofia, UI “Sv. Kliment Ohridski”].
- Barber 1984: Barber, D. L. Tales of the Floating World: The Ukiyo Monogatari of Asai Ryōi. Ohio State University, 1984.
- Ersoy 2015: Ersoy, A. Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary: Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire. Routledge, 2015.
- Girardelli 1995: Girardelli, P. Pietro Montani e il concetto di „stile ottoman“ nella seconda metà dell'Ottocento. “Istanbul e l'Italia, 1837–1908,” Istanbul Istituti Italiano di Cultura, 79–86, (1995). (Наличен непубликуван превод на български от д-р Видин Сукарев).

- Gross 2005: Gross, L. P. Philadelphia's 1876 Centennial Exhibition Arcadia Publishing, Illustrated edition, 2005.
- Lockyer 2013: Lockyer, A. *Japan and International Exhibitions, 1862–1910*, In: Commerce and Culture at the 1910 Japan–British Exhibition: Centenary Perspectives, Brill, 27–34, 2013.
- Kandilarov 2021: Kandilarov E., Dimitrov, M. Japan an the European Southeast (eds.). Over a Hundred Years of Political, Economic, Cultural and Academic Interactions, St. Kliment Ohridski University Press, 2021.
- Marks 2010: Marks, A. Publishers of Japanese Woodblock Prints: A Compendium, Hotei Publishing, 2010.
- McManamon 2016: McManamon, S. Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity *The History teacher*, Vol.49 (3), 443–464, 2016.
- Monk Kliment 2021: Monk Kliment of Zograph (Japan and the Bulgarian Orthodox Monastery of Zograph on the Holy Mount Athos – Spiritual and Cultural Interactions) In: Kandilarov, E.& Dimitrov, M. (eds.), *Japan And The European Southeast Over A Hundred Years Of Political, Economic, Cultural And Academic Interactions* Sofia University, 198–219, 2021.
- Petkova 2017: Petkova, G. Night and the Japanese Fairy Tale, in *Time in Historic Japan*, eds. Brigitte Stegger and Raji Steineck, *Kronoscope* 17, 1. 94–116, 2017.
- Racheva 1988: Racheva P. D. Thirty Japanese prints 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> century, *Bulgarski Hudozhnik*, Sofia, 1988.
- Soper 1955: Soper, A. The Illustrative Method of the Tokugawa “Genji” Pictures, In: *The Art Bulletin*, Volume 37, 1955 – Issue 1, 1–16.
- Witchnam 1999: Wichmann, S *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art Since 1858* Thames & Hudson, 1999.
- Wu 2014: Wu, H. *Contemporary Chinese Art*, Thames & Hudson, 2014.
- Yazici 2003: Yazici, Nurcan Bilinmeyen Yönleryle Mimar Montani Efendi, In *Architekt*, Mart Nisan 495, 42–47, 2003.
- Zhivkova 2006: Zhivkova, Stella *Aesthetic Expression in Japanese Art and Language: An Inquiry into the phenomenon of image-laden loci observed in Japanese music, poetry and language*, PhD Thesis, Osaka University, Graduate School of Letters, 2006.
- Zhou 2020: Zhou, Y. *A History of Contemporary Chinese Art: 1949 to Present*, Springer, 2020.

### Електронни източници

- БНР за уъркшопа по укйю–е 2010 г.: [https://bnr.bg/radiobulgaria/post/100227517/s-lekciya-i-uyrkshop-po-uyronska-gravura-ukio-e-zapochvat-dnite-na-yaponskata-kultura-v-bylgariya?forceFullVersion=1&page\\_1\\_4=6](https://bnr.bg/radiobulgaria/post/100227517/s-lekciya-i-uyrkshop-po-uyronska-gravura-ukio-e-zapochvat-dnite-na-yaponskata-kultura-v-bylgariya?forceFullVersion=1&page_1_4=6) (Последно видян на 07.01.2022 г.).
- В. „Сливен нет“, публикация от 22.07.2011 г., <https://new.sliven.net/sys/news/index.php?id=48984> (Последно видян на 22.02.2022 г.).
- В. „Дума“, публикация от 26.07.2011 г., <https://duma.bg/ruski-flotski-ofitser-pazil-v-tayna-sakrovishteto-si-n18024> (Последно видян на 14.05.2022 г.).
- Филадельфия 1876, Световно изложение (Последно видян на 12.08.2021 г.).

### гл. ас. д-р Стела Живкова

Катедра „Японистика“  
Факултет по класически и нови филологии  
Център за източни езици и култури  
Адрес: бул. „Тодор Александров“ № 79,  
София 1303, България  
✉ stzhivkova@uni-sofia.bg

### Assis. Prof. in Chief Stela Zhivkova PhD

Department Japanese Studies  
Faculty of Classical and Modern Philology  
Centre for Eastern Languages and Studies  
79 Todor Aleksandrov Blvd.  
Sofia 1303, Bulgaria  
✉ stzhivkova@uni-sofia.bg

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 115

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”  
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 115

---

## ИЗСЛЕДВАНЕ ВЪРХУ РАЗВИТИЕТО НА ИНТЕРКУЛТУРНАТА КОМПЕТЕНТНОСТ НА УЧЕЩИТЕ В 9. и 10. КЛАС В ГР. СОФИЯ И ГР. ПЛОВДИВ

РАЯ ЖИВКОВА-КРУПЕВА

*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

RESEARCH INTO THE DEVELOPMENT OF INTERCULTURAL COMPETENCE IN  
9<sup>TH</sup> AND 10<sup>TH</sup> GRADES IN SOFIA AND PLOVDIV

**Резюме.** Настоящата студия представя изследване на развитието на интеркултурната компетентност на ученици от паралелки с интензивно изучаване на английски език от 9. и 10. клас в гр. София и гр. Пловдив<sup>1</sup>. В изложението се коментират конструктивистичната традиция в образованието, принципите на съвременното езиково обучение, интеркултурната компетентност, методът „Обучение чрез сътрудничество“ и постметодическото състояние на съвременната наука. Представя се конструираният за целта на изследването *Инвентар на интеркултурната компетентност на ученици от паралелки с интензивно изучаване на английски език*. Анализират се резултати от неговото апробиране. Обобщават се изводи за приложимостта на предлагания обучителен модул.

**Ключови думи:** конструктивизъм, принципи на езиковото обучение, интеркултурна компетентност, обучение чрез сътрудничество, постметодическа епоха

**Abstract.** The article presents a study on the development of the intercultural competence of students from intensive language learning classes of 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> grades in Sofia and Plovdiv. The article views the constructivist tradition in education, the principles of contemporary language learning, intercultural competence, the Cooperative Learning method and the post-

---

<sup>1</sup> Изследването е част от непубликуван дисертационен труд на авторката за придобиване на ОНС „доктор“ на тема *Проучване на развитието на интеркултурната компетентност в гимназиалната степен в българското училище*, защитен от авторката през 2020 г.

method state of contemporary science. The article presents the *Intercultural inventory for students from intensive English language learning classes*, which has been designed for the purposes of the study. The results of its application are analysed. Conclusions are drawn on the applicability of the teaching module offered.

**Keywords:** constructivism, language learning principles, intercultural competence, post-method era

## 1. Конструктивизмът в съвременното образование

Конструктивистичната традиция изхожда от разбирането, че знанието бива конструирано, изграждано в процеса на взаимодействие между учещия и обучаващия, а не съществува обективно само за себе си. Съответно не съществува единствено правилно значение, а множество начини за структуриране на света. Живеният опит на индивида е ключов за интерпретацията. „Важен компонент на конструктивизма е постановката, че не съществува една обща за всички нас действителност; действителността е резултат от конструктивните процеси на индивидите“ (Suchman в Шопов 2013: 174). Джон Дюи е един от учените с най-голям принос за утвърждаването на прогресивистичната идеология в образованието, която е в традицията на конструктивизма. Според него от първостепенно значение са индивидуалните потребности и мотивацията на учещите, а основната цел на учебния процес е развитието на личните взаимоотношения и чувството за групова отговорност. Учебният процес трябва да включва дейности, които създават необходимите условия за конструиране на знания и съответно да е съобразен с различни когнитивни стилове. В специализираната литература са популярни различни схващания по въпроса за образователните цели. Както е известно, Бенджамин Блум определя шест образователни цели: „1) знания, 2) разбиране, 3) приложение, 4) анализ, 5) синтез и 6) оценяване“ (Bloom в Шопов 2013: 174). В прогресивистичната педагогика измерването на учебните постижения е основано на критерии. Резултатът на отделния ученик се съпоставя с предварително зададен критерий, измерването има абсолютен характер и разпределението на резултатите на отделните ученици не следва особеностите на Гаусовата крива. Тъй като педагогическата дейност е целенасочена, резултатите на учениците не са случайно измервана величина и не могат да следват нормалното разпределение. Тодор Шопов сравнява образователната система с куб, като всеки обучаем има равни възможности да достигне следваща образователна степен, ако вложи необходимите усилия, ресурси и др. (по Шопов 2013: 174) Сепо Тела свързва конструктивизма с диалогизъм, като посочва следните седем елемента, които трябва да присъстват в диалогичното образование: „1) присъствие, 2) неочаквани последици, 3) другост, 4) уязвимост, 5) взаимна обвързаност, 6) ход на времето и 7) автентичност (Tella по Шопов 2002: 85).



От българските изследователи Тодор Шопов предлага може би най-обоснования набор от конструктивистични принципи:

1. Ученето е най-ефективно, когато е съзнателен процес на конструиране на значения въз основата на информация и предишен опит.

2. С течение на времето и с помощта на учителя успешният/успяващият учещ може да създаде свързани и изпълнени със значение проявления на знанието.

3. Успешният учещ свързва новата информация с предишните си знания, създавайки значения.

4. Успешният учещ използва стратегии за постигане на сложни учебни цели.

5. Стратегиите за избор и контрол на логически операции улесняват творческото и критичното мислене.

6. Ученето се влияе от фактори на средата като култура, технологии и учебни практики.

7. Мотивацията влияе на научаването, а тя, от своя страна, зависи и от емоционалното състояние на учещия.

8. Вътрешната мотивация бива стимулирана от задачи с оптимална трудност, съобразени с интересите на индивида.

9. Без мотивация за учене полагането на усилия от страна на учещия може да бъде само по принуда.

10. Ученето е най-ефективно, когато е съобразено с етапите на физическо, интелектуално, емоционално и социално развитие на индивида.

11. Социалните взаимодействия и комуникацията с другите влияят на ученето.

12. Учещите имат различни стратегии, подходи и способности за учене въз основа на предишен опит и наследствени характеристики.

13. Ученето е най-ефективно, когато е съобразено с различията у учещите.

14. Определянето на стандарти за оценяване на учещите, както и на учебния процес е от особена важност (по Шопов 2002).

Въз основа на казаното по-горе можем да обобщим, че прогресивистичната традиция е в основата на обучението, ориентирано към учещите, което изхожда от постановката, че езикът може да бъде усвоен от учещия в процесите на взаимодействие между него и учителя и между него и останалите учещи. Съвременните комуникативни учебни методи се основават на идеята за конструиране на знания от страна на обучаемите (по Шопов 2013).

Изследването е в духа на съвременната конструктивистична традиция в образованието. Основен принцип е автономността на учещите, като се отчита и тяхната роля на ползватели. Конструктивистичната педагогика е важна предпоставка за усъвършенстването на интеркултурната компетентност, тъй като насърчава критичното мислене и акцентира върху създаването на значения в процеса на общуване, отчитайки приноса на събеседниците.

## **2. Принципи на съвременното езиково обучение**

### **2.1. Откриване на знания (конструктивистична педагогика)**

Откриването на знания произхожда от конструктивистичната теория за ученето, според която обучаемите имат творческата задача да променят представата си за света, като създават знания. Ричард Фокс представя основните принципи на конструктивизма накратко така:

- „1) Ученето е активен процес.
- 2) Знанията се конструират, а не са вродени, нито се поглъщат пасивно.
- 3) Знанията се създават, а не се разкриват.
- 4а) Всички знания са лични и идиосинкретични.
- 4б) Всички знания се създават в общността.
- 5) Ученето по своята същност е процес на разбиране на света.
- 6) Ефективното учене изисква значими, отворени, предизвикателни въпроси към обучаемия“ (Фокс по Шопов 2008: 318).

### **2.2. Автентичност**

Автентичността в приложната лингвистика традиционно се разглежда в контраст с опростяването на езика за целите на обучението. Уидоусън, Фенър и Нюби (Шопов 2008) застъпват тезата за личната автентичност. Тя се реализира в процеса на общуване. Макар и използването на автентични текстове в обучението да не е условие за ефективно езикоусвояване, има необходимост от използването им.

### **2.3. Автономност**

По определението на Димитриос Танасулас „Автономността на учещия се състои в идентифициране и осъзнаване на стратегиите, нуждите и целите му в качеството му на обучаем, както и във възможността да преосмисли и модифицира подходите и процедурите, така че да са оптимални за ученето му“ (Шопов 2008: 320).

### **2.4. Осъзнатост**

Осъзнатостта за езика и културата обхваща както родните език и култура, така и чуждите език и култура. Крамш определя три аспекта на отношението език – култура:

- „1) Езикът изразява културната действителност.
- 2) Културната действителност е въплътена в езика.
- 3) Езикът символизира културната действителност“ (Kramsch 1998: 3 по Шопов 2008).

Така представените принципи на съвременното обучение по езици предполагат необходимост от усъвършенстване на интеркултурната компетентност. Дотук експлицирана е връзката с принципа на осъзнатост, но автентич-

ността и откриването на нови знания също могат и трябва да бъдат съотнесени към интеркултурната компетентност.

За целите на настоящата студия принципът на автентичност ще бъде разгледан по-подробно. Терминът „автентичен“ влиза в употреба като реакция на изкуствено създадения учебникарски език. Както изтъкват Литъл и Сингълтън, „автентичният текст е създаден, за да изпълни някаква социална цел в езиковата общност, в която е създаден“ (Little and Singleton в Kramersch 1993). Писмените текстове изискват читателят да възприеме комуникативните стратегии за четене на носителите на езика: търсене на нужната информация, разбиране на контекста, разбиране на авторовото намерение и действие съобразно него. При устните текстове от участниците се очаква да действат съобразно обстановката, статуса на събеседниците, целта, жанра и т.н. Нарастващата необходимост от развиване на интеркултурна компетентност освен комуникативната компетентност води до необходимост от преоценка на понятието за автентичен текст и комуникативна автентичност.

Автентичността не е в текста, а в употребите му. „Автентичността зависи от съвместимостта на намеренията на говорещия/пишещия и интерпретацията на слушащия/четящия, като тази съвместимост се постига посредством знание за конвенционалните употреби от страна и на двамата“ (Widowson в Kramersch 1993).

От друга страна, е възможно учещите, знаейки конвенционалните употреби, да изберат да подражават на поведението на носител на езика, или да не се съобразят с тях. И двата вида поведение са автентични.

По-сложна е ситуацията с културната автентичност. От една страна, възниква въпросът автентично за коя общност от носители на езика да е поведението на обучаемите? От друга страна, културната компетентност включва ли задължение поведението да е съобразено със социалните конвенции на определена общност? Способността да се държиш като някой друг не гарантира по-лесното приемане на индивида в общността от носители на езика, нито взаимно разбиране. Още повече, не бива да си поставяме за цел да развиваме у учещите същия опит като на носителите на културата цел. Далеч по-важно е да създадем предпоставките за критично разбиране, тъй като способността на учещия да се държи като принадлежащ към съответната езикова общност или като външен за нея зависи от разбирането му за културната ситуация.

Съществуват три традиции по отношение на автентичното езиково обучение:

1. Критична – целта е разбиране на другите и чуждите нагласи;
2. Прагматична – целта е удачно общуване с носителите на езика;
3. Херменевтична – целта е по-добро разбиране на себе си в процеса на общуване с другите.

Трябва да се има предвид, че тези традиции не са взаимно изключващи се, а напротив – могат успешно да се допълват (по Kramersch 1993).

### 3. Мултикултурен подход

Мултикултурният подход се основава на концепция за култура, която взема предвид факта, че няколко култури могат да съществуват съвместно в рамките на едно общество или държава. За някои групи в обществото книжовният/официалният език е майчин, за други е втори, а за трети е чужд. Мултикултурният подход поставя акцент върху етническото и езиковото многообразие в страната/страните цел. Също се отчитат етническото и езиковото многообразие в родната страна на обучаемите, както и взаимоотношенията между нея, страните цел и други страни, включително миграционните отношения. Преподаването може да бъде фокусирано върху национални и етнически идентичности, може да включва сравнения между страните цел и родната страна на учещите, а може и да отразява балансирана и антирасистка гледна точка спрямо съответните култури. Чуждият език се третира като първи за част от населението и като втори за други части от населението. Целта и тук е компетентност на посредник (интеркултурна и комуникативна компетентност). Това е компетентност, която дава възможност на учещите да използват чуждия език като лингва франка, когато общуват с хора, които, от една страна, са част от общество, където въпросният език е първи, но от друга страна, са част от друга култура.

Няколко фактора допринасят за развитието на този подход:

1. В учебното съдържание все повече се обръща внимание на постколониалните държави, където чуждият език е втори (официален език) за по-голямата част от населението.

2. Значително се увеличава броят на мултикултурните класове, където до голяма степен може да се използва мултикултурният опит на двуезични или многоезични обучаеми.

3. Нараства броят на учещите, които участват в програми за обмен.

Понятието мултикултурност има сходства с понятието интеркултурност, тъй като предполага хомогенност на общностите в рамките на едно общество.

### 4. Интеркултурна компетентност

#### 4.1. Компоненти на интеркултурната компетентност според Байрам

Според Байрам интеркултурната компетентност съдържа следните компоненти, групирани в пет вида знания (*savoirs*):

- Знания (*savoirs*)
  - културноспецифични и общи знания за културата
  - знания за себе си и за другия
  - знания за взаимодействията между индивидите и между общностите
  - информираност относно начините, по които културата влияе на езика и на общуването

- Умения (*savoir-comprendre*)
  - способност за интерпретация и съотнасяне
- Поведения (*savoir-apprendre savoir-faire*)
  - способност за откриване и/или взаимодействие
  - способност да се усвояват нови знания и да се използват знанията, нагласите и уменията при ограниченията на общуването в реално време
    - метакогнитивни стратегии за насочване на собственото учене
- Нагласи (*savoir-être*)
  - нагласа за релативиране на себе си и ценене на другите
  - положително отношение към усвояването на интеркултурната компетентност
- Характерни черти (*savoir-s'engager*)
  - обща нагласа, характеризираща се с критична ангажираност с чуждата култура, както и със собствената (Byram 1997).

Комуникативната компетентност се отнася до способността на индивида да общува успешно на чужд език в лингвистично, социолингвистично и прагматично отношение (по ОЕPP 2000). Интеркултурната комуникативна компетентност надгражда комуникативната компетентност. Петте вида знания (*savoirs*) не са изолирани компоненти, а интегрирани и преплетени в различните измерения на комуникативната компетентност, която може да бъде разглеждана като шести вид знания (*savoir*).

Първият вид знания (*savoirs*) могат да се опишат като декларативни знания. Те са „знания за социалните групи и техните култури в собствената държава и подобно знание за държавата на събеседника, от една страна, и подобни знания за междуличностните и междуобщностните процеси и взаимодействия, от друга страна“. (Byram 1997: 35) Всички те заедно образуват референтна рамка за хората от определена култура. Думите и жестовете, поведенията, ценностите, символите са винаги неразривно свързани с конкретната култура и са натоварени със значение в конкретна културна референтна рамка. Следователно, в интеркултурната комуникация винаги е важно да има чувствителност към евентуални различия в референтните рамки. Освен познаването на културно специфично значение, индивидът, притежаващ интеркултурна компетентност, трябва да придобие и общи културни знания, които ще му позволят да се справя в контекста на по-голямо разнообразие от чужди култури.

Измерението на уменията и поведенията се проявява в способността да се изучават култури и обективно да се придава значение на културни явления (*savoir-comprendre*) и способността да се интерпретират и съотнасят култури (*savoir-apprendre*).

Цялостната способност да се действа интеркултурно компетентно (*savoir-faire*) означава да се вземе предвид специфичната културна идентичност на събеседника и да се действа почтително и с желание за сътрудничество.

*Savoir-être* и *savoir-s'engager* се отнасят към обща нагласа на „критична ангажираност с чуждата култура, както и със своята“ (Byram 1997: 54). Те също включват способността и готовността на индивида да се откаже от етноцентричните нагласи и да установи и поддържа връзка между собствената си и чуждата култура.

Компонентите на интеркултурната компетентност по модела на Байрам са изброени и в документа *Развиване и оценяване на интеркултурната комуникативна компетентност. Насоки за учители по езици и обучители на учители*<sup>2</sup> на Съвета на Европа. Там те са зададени като допълващи комуникативната езикова компетентност.

## 4.2. Триизмерен модел на интеркултурната компетентност

За целите на настоящата студия се предлага модел на интеркултурната компетентност, модификация на модела на Байрам<sup>3</sup>, в който отделните съставляващи я компетентности, се разглеждат като нейни компоненти в три измерения: декларативни знания, умения и нагласи. Модификацията се налага с цел по-голяма яснота на категориите. В същността си моделът на Байрам е запазен, като Триизмерният модел включва всички подкомпоненти на интеркултурната компетентност на Байрам, но компонентите „умения и поведения“ и „нагласи и характерни черти“ са трансформирани в съответните компоненти „умения“ и „нагласи“. В случаите, когато всеки един компонент е обект на самостоятелно изследване, вероятно всеки от тях би могъл да има статут на подкомпетентност. Тъй като съм изследвала усъвършенстването на интеркултурната компетентност в нейната цялост, т.е. като се включат всички отделни компоненти и се отчетат тяхната взаимовръзка и тяхната взаимозависимост, по-подходящо е да се говори за единна интеркултурна компетентност. Това не изключва възможността за усъвършенстване на отделните ѝ компоненти, когато това се налага. Така предложеният модел на интеркултурна компетентност включва:

- Декларативни знания
  - културноспецифични и общи знания за културата
  - знания за себе си и за другия
  - знания за взаимодействията между индивидите и между общностите
  - информираност относно начините, по които културата влияе на езика и на общуването
  - интеркултурна осъзнатост (осъзнаване и разбиране на отношенията и взаимодействията между общността, от която произхождаме и общността цел)

<sup>2</sup> Вж. Lazar, I., Huber-Krieger, M., Lussier, D., Matei, G. and Peck, C. (eds) *Developing and Assessing Intercultural Communicative Competence. A Guide for Language Teachers and Teacher Educators*, Council of Europe Publishing, 2007.

<sup>3</sup> Моделът на Байрам е представен в т. 4.1.

- Умения (процедурални знания)
  - способност за интерпретация и съотнасяне
  - способност за откриване и/или взаимодействие
  - способност да се усвояват нови знания и да се използват знанията, нагласите и уменията при ограниченията на общуването в реално време
    - метакогнитивни стратегии за насочване на собственото учене и способност за усъвършенстването им
- Нагласи
  - положително отношение към усвояването на интеркултурната компетентност
    - нагласа за релативиране на себе си и ценене на другите
    - обща нагласа, характеризираща се с критична ангажираност с чуждата култура, както и със собствената.

За по-голяма нагледност *Триизмерният модел на интеркултурната компетентност* е представен и в табличен вид.

**Таблица 1. Триизмерен модел на интеркултурната компетентност**

Знания (декларативни знания)	Умения (процедурални знания)	Нагласи
културноспецифични и общи знания за културата	способност за интерпретация и съотнасяне	нагласа за релативиране на себе си и ценене на другите
знания за себе си и за другия	способност за откриване и/или взаимодействие	положително отношение към усвояването на интеркултурната компетентност
знания за взаимодействията между индивидите и между общностите	способност да се усвояват нови знания и да се използват знанията, нагласите и уменията при ограниченията на общуването в реално време	обща нагласа, характеризираща се с критична ангажираност с чуждата култура, както и със собствената
информираност относно начините, по които културата влияе на езика и на общуването	метакогнитивни стратегии за насочване на собственото учене и способност за усъвършенстването им	

Считам, че за по-голяма яснота тук трябва да се експлицират различията между отделните видове знания (*savoirs*), т.е. 'знанията за' да бъдат наричани декларативни знания, 'знанията как' – умения или процедурални знания. Интеркултурната осъзнатост по своята същност има декларативен компонент (осъзнаване на отношенията и взаимодействията между две общности) и процедурален елемент (разбиране на отношенията и взаимодействията между двете общности). В уменията се включват всички способности (за открива-

не и взаимодействие да се усвояват нови знания и да се използват знанията, нагласите и уменията, метакогнитивните стратегии за насочване на собственото учене). По отношение на метакогнитивните стратегии за насочване на собственото учене бих добавила и способност за усъвършенстването им, тъй като способността за усъвършенстването на умения е част от самите умения. Тъй като поведението са външните прояви на резултати от взаимодействия между знанията, уменията и нагласите, контекста на ситуацията, както и личния жизнен опит, не е уместно да бъдат отъждествявани със способности. По тях, разбира се, до някаква степен може да се добие представа на какъв етап на развитие е интеркултурната компетентност на отделен индивид. Считам, че не бива да се пропуска психологическият момент на избор на поведение, независимо от наличието/липсата и степента на развитие на интеркултурната компетентност. Интеркултурните нагласи включват: положително отношение към усвояването на интеркултурната компетентност, нагласа за релативиране на себе си и ценене на другите и обща нагласа за критична ангажираност със собствената и с чуждата култура.

#### **4.2.1. Фактори, влияещи върху поведението на събеседниците при интеркултурна комуникация**

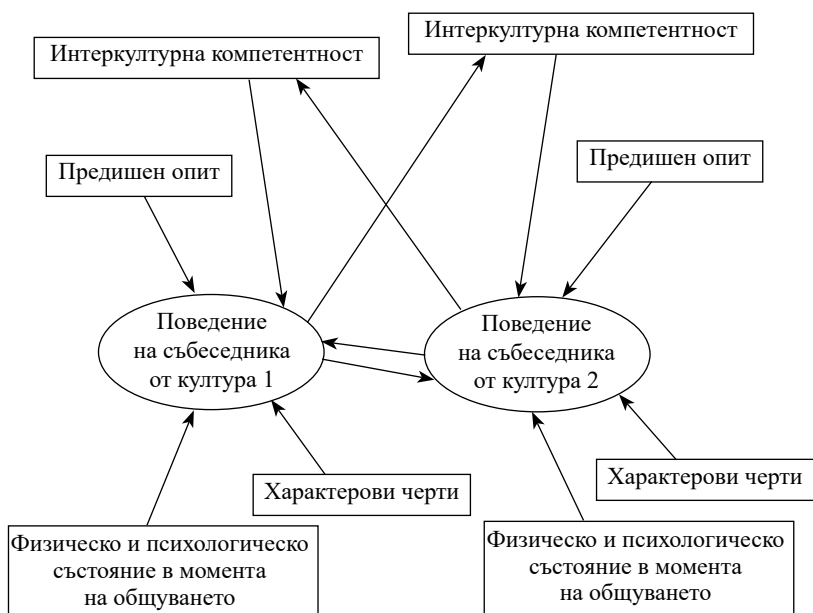
##### **4.2.1.1. Външен контекст**

Външният контекст се състои от всички фактори и условия извън събеседниците (напр. място, време, метеорологични условия и др.) Тъй като при непосредствено общуване тези параметри са едни и същи за всички участници, няма да се спирам на тях. Те са от значение доколкото, доколкото всеки от събеседниците ги възприема пречупени през собствения му ментален контекст.

##### **4.2.1.2. Ментален контекст**

Според ОЕПР менталният контекст на всеки от участниците в комуникативния акт се състои от: намерения, насоки на мисълта, очаквания, разсъждения, нужди, мотивация, интереси, условия и ограничения, психологическо състояние, здравословно състояние и лични качества (по CEFR). Той влияе както върху интерпретацията на външния контекст, така и върху самата комуникация. Както се подчертава в ОЕПР, „Комуникативната дейност на използващите езика/учещите се влияе не само от техните знания, разбиране и умения, но и от личностни фактори, свързани с тяхната индивидуалност, която се характеризира с нагласи, мотивации, ценности, вярвания, когнитивни стилове и личностни типове, допринасящи за личната им идентичност“ (CEFR 2001: 105).





**Фигура 1. Схема на факторите, влияещи върху поведението на събеседниците при интеркултурна комуникация**

В горната схема са показани факторите, които влияят на поведението на всеки от събеседниците по време на интеркултурната комуникация. В правоъгълниците са отбелязани за всеки от събеседниците интеркултурната компетентност, предишният опит, характеровите черти<sup>4</sup> и физическото и психологическото им състояние по време на общуването. Поведенията на участниците графично са означени в овалите, като условно всеки от участниците е наречен съответно „събеседник от култура 1“ и „събеседник от култура 2“. Със стрелки е показано влиянието на отделните фактори върху другите фактори в интеркултурната комуникация. Както се вижда от Фигура 1, върху поведението на всеки от събеседниците влияят както интеркултурната му компетентност и предишният опит, така и чертите на характера му и физическото и психологическото му състояние в момента на общуването, а не на последно място по значение е и поведението на другия събеседник. Също, поведението на събеседника от култура 1 влияе на интеркултурната компетентност на събеседника от култура 2, както и поведението на събеседника от култура 2 влияе на интеркултурната компетентност на събеседника от култура 1. С други думи интеркултурната компетентност на всеки от участниците е възможно да се модифицира под влияние на поведението на другия участник.

<sup>4</sup> Тук в „характерови черти“ включвам всички индивидуални характеристики на личността (нагласи, мотивации, ценности, вярвания, когнитивни стилове и личностни типове), изброени в предходния параграф по ОЕПП.

## 5. Обучение чрез сътрудничество.

### Новата парадигма в чуждоезиковото обучение

*Обучение чрез сътрудничество* (от англ. *Cooperative Language Learning*) е комуникативен метод, основан на стратегията за съдействие. Учениците работят в малки групи, като усилията на отделния индивид допринасят за общия положителен краен резултат на цялата група. Така се постига положителна взаимна зависимост между членовете, което е важен фактор за успеха им.

Тодор Шопов определя трите главни характеристики на обучението чрез сътрудничество като „*положителната взаимозависимост* между членовете на учебната група, *тяхната отчетност* и *социални умения*.“ (Шопов 2013: 128). Положителната взаимозависимост се състои във факта, че индивидът печели, само ако цялата група печели, и че всеки от участниците има уникален принос. Индивидуалната отчетност се състои в това, че всеки от участниците е отговорен за поставената му задача и работата му не се дублира с тази на друг участник. Социалните умения са приемане, подкрепа, доверие в групата, недвусмислена комуникация и уважение (по Шопов 2013).

*Обучението чрез сътрудничество* се разглежда като продължение на комуникативния подход. За разлика от методите, включващи фронтално преподаване, *Обучението чрез сътрудничество* се счита за подход, при който учещият е в центъра на образователния процес. Ричардс и Роджърс дефинират пет основни негови цели:

„1) Да осигури възможности за естествено усвояване на втори език чрез използването на интерактивни дейности по двойки и в групи;

2) Да осигури методика, която да улесни учителите при постигането на тази цел и която да може да бъде прилагана при различни учебни програми;

3) Да улесни фокусирането на вниманието върху конкретни лексикални единици, граматични конструкции и комуникативни функции чрез използване на интерактивни задачи;

4) Да осигури възможности учещите да развият успешни стратегии за учене и общуване;

5) Да засили мотивацията на учещите и да намали стреса им, и да създаде положителна афективна обстановка в класната стая“ (Richards and Rogers 2001: 193).

На ниво подход<sup>5</sup> *Обучение чрез сътрудничество* може да бъде описан чрез теорията за езика и теорията за ученето, на които се основава. По отношение на теорията за езика са изброени няколко основни постановки за интерактивната/кооперативната същност на езика:

„1) [...] Общуването е основната цел на езика;

2) По-голямата част от говоренето/речта е организирано в разговори. [...];

<sup>5</sup> За повече информация относно модела за описване на учебни методи на ниво подход, дизайн и процедури вж. Richards and Rogers 2001.

3) Разговорите са съобразени с определен набор от кооперативни правила или „максими“ (Grice 1975);

4) Човек научава как тези кооперативни максими действат в родния му език чрез неангажиращи ежедневни разговори;

5) Човек учи как максимите се реализират във втория език чрез участие в кооперативно структурирани интерактивни дейности“ (Richards and Rogers 2001: 193–194).

По отношение на теорията за ученето *Обучението чрез сътрудничество* се основава на психологията на развитието, най-вече на трудовете на Жан Пиаже и Лев Виготски, които поставят акцент върху централната роля на социалните взаимодействия в процеса на учене. Подчертава се също развитието на критично мислене у учещите, което се счита за жизненоважно за всеки вид учене. Според Кейгън критичното мислене трябва да е във фокуса на обучението по език наред с езиковите умения – четене, слушане, писане и говорене (по Kagan 1992).

Тодор Шопов дефинира седем характеристики на диалогичното учене, залегнало в основата на *Обучението чрез сътрудничество*:

„1) Егалитарен диалог: всички участват в учещата общност и всеки допринася за успеха;

2) Солидарност: всички мнения се имат предвид и са валидни в откриването на познанието;

3) Културна интелигентност: учещата общност уважава опитността на всеки участник в диалога;

4) Преобразуване: истинското учене уважава „другия“; то е трансформационно по своята същност;

5) Равноправие на различията: различните гледни точки обогатяват учещата общност;

6) Инструменталност: познанието се договаря и открива в сътрудничество; то поставя под въпрос установените структури;

7) Създаване на значение: ученето е част от изграждането на лична и социална идентичност; то позволява на хората да решават и [да] преобразуват живота си“ (Шопов 2013: 130).

От така изброените характеристики се вижда, че *Обучение чрез сътрудничество* е подход, изключително подходящ, когато става дума за усъвършенстване на интеркултурната компетентност, тъй като спомага за развиване на нагласи за релативиране на себе си и ценене на другия, насърчава критичното мислене, възпитава уважение към „другостта“ и желание за сътрудничество. Модулът от обучителни дейности и техники (МОДТ), използван при експеримента е в традицията на метода *Обучение чрез сътрудничество*.

На ниво дизайн учебните методи се характеризират със специфични учебни цели, учебен план, учебни дейности, роли на учещите, роли на учителя и обучителни материали. При *Обучение чрез сътрудничество* не се поставят

конкретни фиксирани цели, тъй като те могат да варират. Същото се отнася и до учебния план, тъй като при множество различни учебни планове дейностите могат да бъдат така организирани, че да следват принципите на *Обучението чрез сътрудничество*. Що се отнася до учебните дейности, първо трябва да се изтъкне, че тъй като работата по групи е водеща, върху групите се поставя особен акцент. Те биват три типа: формални, неформални и кооперативни базови групи. Формалните групи съществуват от един учебен час до няколко седмици и са образувани с цел да се изпълни определена учебна задача. Неформалните групи се сформират на момента за конкретна цел и продължават да съществуват от няколко минути до един учебен час, като целта им е да насочат вниманието на учениците или да улеснят ученето. Кооперативните базови групи съществуват поне година и се състоят от разнородни учебни групи, чиято основна цел е членовете им да се подкрепят взаимно, да се окумунират и да си помагат (по Richards and Rogers 2001).

Според Ричардс и Роджърс учебните дейности в *Обучение чрез сътрудничество* могат да бъдат групирани в три основни типа: 1) Работа в екип с обща входяща информация – развитие на умения и усвояване на факти, 2) Пъзел – диференцирана, но предварително определена входяща информация – оценяване и синтез на факти и мнения; 3) Кооперативни проекти – темите и ресурсите се определят от учещите – учене чрез откриване.

При първия тип дейности учещите работят върху едни и същи материали, целта е всеки в групата да знае отговора на определен въпрос, при което всеки от групата може да даде отговор от името на цялата група. Тази техника е ефективна в случаите, в които групите са нестабилни, както и когато груповата работа е новост за учителя и/или учещите. При втория тип дейности всеки член на групата получава различна информация, като учещите се прегрупираат в тематични групи, състоящи се от членове, разполагащи с една и съща информация с цел по-доброто ѝ овладяване, след което се връщат в първоначалните групи и обменят информация с другите членове. Учещите синтезират информацията в дискусия. На всеки се задава задача, като част от групов проект, за да може да покаже синтеза на получената в групата информация. Третият тип дейности се характеризира с различни теми при различните групи, като обучаемите си разпределят подтеми вътре в групата. Информацията се проучва чрез работа в библиотеки, интервюта, търсене в интернет. При този тип дейности се поставя акцент върху индивидуалните интереси на учещите (по Richards and Rogers 2001). Тодор Шопов разглежда десетте най-разпространени учебни дейности, характерни за *Обучението чрез сътрудничество*<sup>6</sup>.

Основната роля на учещия е тази на член на група, в която трябва да сътрудничи, да планира, да контролира и да оценява собственото си учене, което изисква активна ангажираност от негова страна.

---

<sup>6</sup> За повече информация вж. Шопов 2013.

Учителят от своя страна трябва да създаде структурирана учебна среда, да поставя цели, да планира и да поставя задачи, а също така да играе ролята на улесняващ учебния процес.

Могат да бъдат използвани учебни материали, характерни за други учебни методи, като бъдат адаптирани за работа по групи. Могат също да бъдат създадени учебни материали специално за *Обучение чрез сътрудничество* (по Richards and Rogers 2001).

Тодор Шопов определя ключовите моменти в учебната процедура като:

- „1) Формиране на групите за урока;
- 2) Даване на учебна задача (учебна дейност с дадена кооперативна структура);
- 3) Мотивиране за участие;
- 4) Подбор на учебни материали;
- 5) Изпълнение на задачата (учене чрез сътрудничество, индивидуална работа);
- 6) Корекция и редактиране на продукта;
- 7) Презентация на продукта пред целия клас“ (Шопов 2013: 133).

Трябва да се отбележи, че не всяка работа по групи в обучението е в традицията на *Обучението чрез сътрудничество*. При него „груповите дейности са главният начин за учене и са част от всеобхватна теория и система за използване на груповата работа в преподаването“ (Richards and Rogers 2001: 201). Също трябва да се отбележи, че *Обучение чрез сътрудничество* е най-проучваният подход за чуждоезиково обучение, като резултатите безспорно доказват неговата ефективност (Richards and Rogers 2001; Шопов 2013).

## **6. Постметодическа епоха в чуждоезиковото обучение**

Комуникативният подход е най-широкоразпространеният сред методите и подходите за чуждоезиково обучение от 80-те години на XX век насам. От 90-те години на XX век насам обаче се развива тенденция на преместване на фокуса от стриктно следване на предписанията, заложен в различни подходи и методи за чуждоезиково обучение към придържане към принципи и по-голяма автономност на учителя. Тази тенденция налага новото хилядолетие да бъде определяно като постметодическа епоха (Richards and Rogers 2001; Шопов 2013). Учителите трябва да са по-гъвкави, като използват определен подход или метод за основа, но проявяват творчество на база на преценката и опита си. „С натрупването на знания и опит учителят започва да развива индивидуален подход или собствен метод на преподаване, който се основава на установен подход или метод, но също така отразява по уникален начин лични вярвания, ценности, принципи и опит“ (Richards and Rogers 2001: 251). Ричардс и Роджърс предлагат следните принципи на постметодическата епоха:

- 1) Ангажираност на всички обучаеми в учебния процес;

- 2) Фокус върху учещия, а не върху учителя;
- 3) Предоставяне на максимален брой възможности за участие на учещите;
- 4) Развиване на чувство за отговорност у учещия;
- 5) Толерантност към грешките на учещия;
- 6) Развиване на самоувереност у учещия;
- 7) Преподаване на стратегии за учене;
- 8) Откликване на трудности, които изпитва учещият;
- 9) Използване на възможно най-много дейности, включващи взаимодействие ученик – ученик;
- 10) Насърчаване на сътрудничество между учещите;
- 11) Упражняване с цел както точност, така и плавност на изказа;
- 12) Съобразяване с нуждите и интересите на учещите (по Richards and Rogers 2001: 251).

Тодор Шопов говори за „постметодическо състояние“, наричано още „постметод“, „критична езикова педагогика“, „радикална езикова педагогика“, „освобождаваща автономия“, „постметодическа педагогика“. То се характеризира с търсене на алтернатива на учебния метод, утвърждаване на автономията на учителя и педагогически прагматизъм (по Шопов 2013).

В немскоезичната литература (DLL 4, DLL 6 и др.) се определят следните постметодически принципи:

- 1) Ориентация към компетентности;
- 2) Ориентация към дейности;
- 3) Ориентация към учещия;
- 4) Активизация на учещия;
- 5) Ориентация към взаимодействие;
- 6) Ориентация към автономия;
- 7) Интеркултурна ориентация;
- 8) Ориентация към многоезичие (по DLL 6).

От така изброените принципи е видно, че в по-ново време се отчита необходимостта от усъвършенстване на интеркултурната компетентност на учещите в рамките на езиковото обучение. Предписания за интеркултурност и многоезичие са залегнали също в документа на Съвета на Европа *Насоки за развиване и прилагане на учебни планове за многоезично и интеркултурно образование* (Веасо, J.C. et al. 2016). Изхожда се от принципа, че „многоезичното и интеркултурното образование реализира универсалното право на качествено образование, включващо: придобиване на компетентности, знания, наклонности и нагласи, разнообразен учебен опит и конструиране на индивидуални и колективни културни идентичности.“ (Веасо et al. 2016: 7). Затова и е важно многоезичието и интеркултурността да бъдат експлицитно заявени като цели. Съдържанието в интеркултурното образование трябва да включва знания, способност за разбиране, способност за учене и критична културна осъзнатост. Интеркултурността е определена като „способността да се съпре-

живее другата култура и това преживяване да се анализира“ (Веасо, J.C. et al. 2016: 16). Три основни препоръки при планирането на учебни планове са:

1) Насърчаване на координация на уроците с цел синергия между ученето на чужди, регионални, малцинствени и класически езици, както и на координация между уроците по езици и уроците по други учебни предмети;

2) Идентифициране на подходящите интеркултурни компетентности, насърчаване на осъзнатостта за тях и интегрирането им в учебния процес;

3) Насърчаване на учещите да осмислят интеркултурните си компетентности, начина, по който функционират езиците и културите и как да извлекат полза от индивидуалния и колективния опит в ученето на езици (по Веасо et al. 2016: 20).

Експлицитното включване на многоезичието и интеркултурността в целите на обучението по съвременни и класически езици се изразява в: насърчаване на отвореност към различни езици и култури; развиване на езикови и интеркултурни компетентности; акцент върху многоезичния и интеркултурния репертоар на учещите; сътрудничество между учители за планиране на общи проекти. Също от особена важност са насърчаването на автономност у учещите, усъвършенстване на способността им да обмислят цели, рефлексия върху езиковия и интеркултурния им опит, както и върху напредъка, който постигат (Веасо, J.C. et al. 2016). Като подходи, осигуряващи необходимите предпоставки за постигането на поставените цели, на първо място са посочени *Потаяянето, Дуалното езиково обучение, Билингвалното/трилингвалното обучение, Език в целия учебен план и CLIL*, на който ще се спра по-подробно.

## **6.1. CLIL “Образование с двоен фокус“**

### **6.1.1. Предистория на CLIL**

*Преподаването, основано на съдържание* (от англ. CBI – content based instruction), е подход в чуждоезиковото обучение, при който преподаването е организирано около съдържанието или информацията, която учениците ще научат, а не около лингвистична или друг вид учебна програма. Макар че терминът „съдържание“ се използва в множество различни значения в езиковото обучение, най-често се отнася до материята или материала, който научаваме или предаваме чрез езика. *Преподаването, основано на съдържание* е в унисон с принципите на *Комуникативния подход* от 80-те години на XX век. Както Уидоусън подчертава, „Видът езиков курс, който аз си представям, е такъв, който включва подобрени теми, взети от други предмети: прости физически и химически експерименти, биологични процеси при растенията и животните, чертаене на карти, описания на исторически събития и т.н.“ (Widowson в Richards and Rogers 2001: 205). Други инициативи от края на 70-те години на XX век, които също поставят акцент по-скоро върху ученето на съдържание чрез езика, отколкото върху учене на езика сам за себе си, са *Език в целия учебен план* (от англ. Language across the Curriculum), *Образование чрез по-*

*тапяне* (от англ. Immersion Education), Програми за обучение на пристигащи имигранти (от англ. Immigrant On–Arrival Programs), Програми за ученици с ниско ниво на английски език (от англ. Programs for Students with Limited English Proficiency) и Специализирано езиково обучение (от англ. Language for Specific Purposes) (по Richards and Rogers 2001).

Идеята за *Език в целия учебен план* (LAC) се заражда във Великобритания през 70-те години на XX век, като тя се отнася до създаване на междупредметни връзки между родния език и останалите предмети в учебния план. Много бързо тази идея се подема и в САЩ. Както изтъква Шопов, „LAC поставя ударение върху целенасочена комуникация за изразяване, интерпретиране и договаряне на информация от конкретни учебни дисциплини.“ (Шопов 2013: 86).

*Образованието чрез потапяне* (Immersion Education) също има голямо влияние върху *Преподаването основано на съдържание*. „*Потапянето*“ се състои в това, че всички предмети от учебния план се преподават и учат на чужд език, който по този начин е средство за обучение, а не предмет на обучението. Първите програми за *Образование чрез потапяне* се появяват в Канада в средата на 70-те години на XX век. Целта е англоезичните ученици да научат френски език. Впоследствие *Образованието чрез потапяне* става популярно и в САЩ, където вече има програми за множество езици (по Richards and Rogers 2001: 206).

Програмите за пристигащи имигранти (Immigrant On–Arrival Programs) са създадени в Австралия, като се фокусират върху езика, необходим на имигрантите непосредствено при пристигането им, напр. в области като намиране на квартира, пазаруване, намиране на работа (по Richards and Rogers 2001: 206).

Програмите за ученици с ниво на ограничено владение на английски език (Programs for Students with Limited English Proficiency) са разработени основно за деца на родители, ползващи се от Програмите за обучение на пристигащи имигранти, но като цяло могат да имат благоприятен ефект сред всички деца в училищна възраст, чиято езикова компетентност е недостатъчна за пълноценно участие в учебния процес (по Richards and Rogers 2001: 206).

*Специализираното езиково обучение* (Language for Specific Purposes) е разработено за нуждите на учещи, на които се налага да използват езика във връзка със своите специфични роли (най-често в професията си) и съответно за тях е важно да научават съдържание и да придобиват умения посредством чуждия език, а не той да бъде цел на обучението им (по Richards and Rogers 2001: 206).

*Преподаването, основано на съдържание*, почива на два основни принципа:

1. Хората учат втори език по-успешно, когато използват езика като средство за придобиване на информация

и

2. *Преподаването, основано на съдържание*, отразява по-добре нуждите на учещите.



Тъй като хората учат втори език най-успешно, когато информацията се възприема от тях като интересна и полезна, учебната програма по езика трябва да отразява бъдещата му употреба от страна на учещите. Учещите учат най-добре, когато преподаването е съобразено с нуждите им. Също така преподаването трябва да надгражда предишния опит на учещите, тъй като те вече имат важни познания и разбиране.

По отношение на теорията за езика е важно да се изтъкнат три основни момента:

1. Текстът и дискурсът (наред с изречението и фразата) също са единици на речта и съответно биват изучавани текстуалната и дискурсна структура на писма, доклади, есета, лекции, дискусии и т.н.

2. Езикова употреба се основава на съвкупност от умения. Цели се постигането на амалгама от познания, езикови умения и критично мислене.

3. Езикът се използва за определени цели (напр. академични, професионални, социални) (по Richards and Rogers 2001: 206).

Учебните програми са основани на съответната област от познанието и съответно са много и разнообразни. Учебните дейности според целите са в следните категории: „усъвършенстване на езиковите умения, овладяване на лексика, организация на дискурса, комуникативно взаимодействие, умения за учене, синтез на съдържание и граматика“ (Staller в Richards and Rogers 2001: 212). Учещите имат активна роля в тълкуването на входящата информация, толерантни са по отношение на несигурността, използват различни стратегии за учене, а също така самите те могат да избират теми и дейности. Според Страйкър и Лийвър учителят трябва да притежава следните умения: „да разпознава формата на преподаване, да използва работа по групи и техники за работа в екип, да организира разделно четене с обмен на информация, да определя необходимите фонові знания и езикові умения, да помага на обучаемите да развиват стратегии за справяне, да използва процедурални подходи към писането, да използва подходящи техники за коригиране на грешки, да развива и поддържа високо самочувствие у учещите“ (Stryker and Leaver в Richards and Rogers 2001: 214). Препоръчва се да се използва богато разнообразие от автентични материали (по Richards and Rogers).

### **6.1.2. CLIL в днешно време**

В съвременната лингводидактика естественото продължение на традицията на *Преподаването, основано на съдържание* (CBI) е CLIL. CLIL е интегрирано учене на съдържание и език (от англ. CLIL – content and language integrated learning), представляващо методика, основана на прилагане на изучавания втори език в целия учебен план. Според Дейвид Марш обикновено се отделя време в учебната седмица за учене на предмети или отделни модули на съответния език. Така уроците имат две главни цели: една, свързана с предмета или темата, и една, свързана с езика, поради което CLIL бива

разглеждан като образование с двоен фокус (по Марш в Шопов 2013: 82). Така изучаваният език е едновременно учебна цел и учебно средство, като фокусът е върху процедуралния аспект на обучението. CLIL има и културно измерение – изграждане на межкултурни комуникативни умения. Според Тодор Шопов „CLIL е израз на постметодическото състояние на съвременното езиково образование“ (Шопов 2013: 82). В настоящата студия е предложен модул от техники и дейности<sup>7</sup>, който е включен експериментално в часовете по английски език, което е в унисон с идеята зад CLIL.

### **6.1.3. Българският опит – интензивно изучаване на втори език**

Обяснимо е, че специално място следва да бъде отредено на българската традиция. Българските гимназии, в които се прилага методиката „интензивно изучаване“ (ИИ), са основани след Втората световна война и имат повече от половинвековна история. Наименованието „интензивно изучаване“ е дадено от видния методик от Софийския университет „Св. Климент Охридски“ Павел Патев. Той е един от създателите на интегрираното изучаване на учебни предмети от учебния план и втори език в България (Патев 1982). При интензивното изучаване ударението е върху ученето на езика, а не върху учебното съдържание, като той се употребява в реално общуване. Учениците взаимодействат с текстове с учебно съдържание по предмети от природните науки и история. Одобрените от Министерството на образованието учебници по съответните науки се превеждат на втория език и се внедряват в практиката, като учителите по съответните предмети преподават само на този език (по Шопов 2013).

## **7. Изследване**

В тази секция се представя изследването. Целевата група са ученици в 9. и 10. клас през 2016 и 2017 г. от паралелки с интензивно изучаване на английски език в градовете София и Пловдив. Проведена беше предварителна анкета с цел установяване на равнището на интеркултурна компетентност на учещите, след което беше проведен обучителен експеримент, а след него анкетата беше повторена в контролната и в експерименталната група. Последва класическа проверка на хипотезата, при която беше отхвърлена нулевата хипотеза.

### **7.1. Анкета**

Анкетата е авторска. Построена е върху основата на теоретичния модел за интеркултурна компетентност на Байрам. Предназначена е за ученици от гимназиалната степен на българското училище, изучаващи английски език, и цели да установи равнището на интеркултурната им компетентност. Тъй като анкетата цели изчерпателност, тя е наречена *Инвентар на интеркултурната*

---

<sup>7</sup> Вж. т. 7.1 и т. 7.2.

компетентност на ученици от паралелки с интензивно изучаване на английски език.

Инвентарът на интеркултурната компетентност на ученици от паралелки с интензивно изучаване на английски език в България се състои от 35 твърдения с петстепенни Ликертови скали. За всяко твърдение всеки респондент трябва да отговори с един от пет възможни отговора: „Да“, „По-скоро да“, „Нито да, нито не“, „По-скоро не“, „Не“. За всеки възможен отговор се дават от 1 до 5 точки<sup>8</sup>. Точките се сумират и се получава бал на интеркултурната компетентност, като най-високият възможен е 175 точки, а най-ниският възможен (при отговори на всички твърдения) е 35 точки. Твърденията са групирани по компоненти на интеркултурната компетентност по класификацията на Байрам (Bugan 1997): знания (16 твърдения), умения и поведения (12 твърдения), нагласи и характерни черти (7 твърдения). В рамките на изследването са изчислени и балове на различните компоненти на интеркултурната компетентност с цел да се разбере кои от компонентите ѝ се нуждаят от до-развиване. Най-високият бал за знанията е 80 точки, а най-ниският – 16 точки; най-високият бал за уменията и поведенията е 60 точки, а най-ниският – 12 точки; най-високият бал за нагласите и характерните черти е 35 точки, а най-ниският – 7 точки. Анкетата изследва интеркултурната компетентност на респондентите индиректно, т.е. въз основа на техните собствени представи за равнището на интеркултурната им компетентност.

По различните компоненти има различен брой твърдения, тъй като различните компоненти съдържат различен брой подкомпоненти.

Анкетата ни дава информация, от която се правят качествени изводи. Направен е качествен анализ на анкетата, без квантификация на обекта, тъй като интеркултурната компетентност като конструкт е единна, но структурата му е такава, че не могат да се пренебрегнат отделните компоненти. От отговорите, получени на съответни твърдения са направени изводи дали обучаемите имат или нямат нужда от обучение по конкретни параметри.

По параметри на интеркултурната компетентност отчетените балове са както следва:

#### **Знания**

Най-висок измерен бал 71 т. от най-висок възможен 80 т.

Най-нисък измерен бал 32 т. при най-нисък възможен 16 т.

#### **Умения и поведения**

Най-висок измерен бал 56 т. от най-висок възможен 60 т.

Най-нисък измерен бал 24 т. при най-нисък възможен 12 т.

#### **Нагласи и характерни черти**

Най-висок измерен бал 34 т. от най-висок възможен 35 т.

<sup>8</sup> По-долу са представени твърденията, отговорите и точките за всеки отговор към всяко твърдение. Броят на точките за отделен отговор зависи от твърдението, от това кой компонент на интеркултурната компетентност се изследва и от конкретния отговор.

Най-нисък измерен бал 7 т. при най-нисък възможен 7 т.

Средният бал на знанията е 51.5 т.

Средният бал на уменията и поведенията е 40 т.

Средният бал на нагласите и характерните черти е 20.5 т.

При определени твърдения делът на анкетираните, показали максимален бал, е най-голям:

15-то 47.61%

35-то 58.09%

При определени твърдения делът на анкетираните, показали минимален бал, е най-голям:

16-то 25.71%

Мнозинството от анкетираните в предварителната анкета твърдят, че разчитат на стереотипи, когато става дума за представители на друга култура.

Типът на анализа е качествен. Анкетираните в предварителната анкета показаха висок бал на интеркултурна компетентност по компонента *Нагласи и характерни черти*, което беше очаквано предвид възрастта им и характерната за младежите отвореност към другостта. Също трябва да се отбележи, че мнозинството от анкетираните биха искали да научат повече за друга култура, т.е. показаха положително отношение към развиването на собствената интеркултурна компетентност.

По компонента *Умения и поведения* имаше по-голяма вариативност, като все пак резултатите бяха като процентно съотношение по-близо до максималните възможни отколкото при компонента *Знания*. Тук е важно да се отбележи, че мнозинството от анкетираните в предварителната анкета бяха на мнение, че могат безпроблемно да общуват с представители на друга култура без предварителни познания за съответната култура. Това корелира с нагласата за приспособяване към събеседника в полза на комуникацията, която беше широко застъпена. Също трябва да се отбележи високият процент анкетираните, които са отговорили с „да“ на твърденията, отнасящи се до това на какво трябва да се наблегне при преподаване на култура. У учениците се забеляза желание да научат повече за културата, чийто език изучават.

По-голяма вариативност, съчетана с преимуществен избор на отговори „по-скоро да“, респективно „по-скоро не“, или „нито да, нито не“ се установи при компонента *Знания*. Анкетираните показаха по-голяма несигурност по отношение на това кое най-добре характеризира една култура, като твърдението, на което най-голям брой хора са отговорили твърдо и убедено с „да“ е: „Една култура най-добре се характеризира от обичаите“. Вероятната причина е, че в часовете по език учениците биват запознавани с обичаи, характерни за съответната култура. По-голяма несигурност се забеляза при твърденията отнасящи се до това кое би могло да доведе до разпадане на разговора между представители на различни култури.

По компонента *Нагласи и характерни черти* много по-голям брой ученици бяха дали отговори за максимален и близък до максималния брой точки. По този компонент не се наложи обучение.

Очерта се необходимост от развиване на компонентите на интеркултурната компетентност *Знания и Умения и поведения*, особено по отношение на стереотипите. Благоприятно условие е демонстрираното от мнозинството ученици положително отношение към развиването на собствената интеркултурна компетентност.

Експериментът представлява обучение на група ученици, наречена експериментална, като се използва методика, състояща се от обучителни дейности, включващи техники за преподаване на култура<sup>9</sup>, изброени по-долу. Методиката под формата на *Модул от обучителни дейности и техники (МОДТ)* е съобразена със съвременното постметодическо състояние на педагогическата наука, описано по-горе. Тя е в традицията на новата образователна парадигма, представена от Обучение чрез сътрудничество, на Мултикултурния подход, както и в духа на CLIL (Образование с двоен фокус), също описани по-горе. За целите на изложението ще представим *Модула от обучителни дейности и техники* накратко.

## **7.2. Обучителни дейности**

От предварителната анкета стана ясно, че учениците имат нужда от повишаване на интеркултурната си компетентност по отношение на знанията (по-конкретно на специфичните знания за културата) и от усъвършенстване на уменията и поведенията си (по-конкретно от борба със стереотипите). Предложените обучителни дейности бяха обособени в модул от 16 учебни часа по 40 минути в рамките на месец (по 4 часа на седмица). Модулът е наречен *Модул от обучителни дейности и техники (МОДТ)*.

### **7.2.1. Усъвършенстване на специфичните знания за културата**

По отношение на усъвършенстване на специфичните знания за културата най-подходящи са техниките „културни острови“ и „културни капсули“.

#### **7.2.1.1. „Културни острови“**

„Културните острови“ бяха използвани за усъвършенстване на знанията по отношение на предмети, празници, обичаи, исторически паметници и ястия, характерни за британската култура.

Учителят възложи проекти на учениците със задача по двойки или на малки групи да потърсят в интернет и да донесат в клас снимки на културноспецифични предмети, забележителности и исторически паметници от

---

<sup>9</sup> Съществуват техники, целящи развиването на аспекти от интеркултурната компетентност, описани от Абисамра (Abisamra 1998), Байрам (Byram & Fleming 1998), Серку (Sercu et al. 2005) и др.

британската култура – напр. thatched roofs, Nelson's column, които да бъдат окачени на определено място в класната стая. На учениците, носещи съответните снимки, бяха възложени кратки презентации (в рамките на 5–10 минути) за съответните предмети и обекти с цел информиране на класа относно значението на конкретните предмети и исторически паметници за британската култура. Последваха дискусии с целия клас, всяка за 5–10 минути, в рамките на които се изясни какво е научил класът по съответната тема, а където е уместно, бяха направени и съпоставки с родната култура.

По отношение на специфичните ястия отново по двойки или на малки групи на учениците беше възложено като проект да намерят рецепти за типични британски ястия, като ги представиха пред класа и обясниха дали съответните ястия са свързани например с някакъв празник и какво е тяхното значение в съответната култура. Предварително бяха подбрани ястия, които да бъдат представени от всяка група ученици.

В рамките на проведения експеримент „културните острови“ бяха използвани в комбинация с „културни капсули“.

#### **7.2.1.2. „Културни капсули“**

По отношение на повишаване на знанията относно вярвания в съответната култура най-подходяща е техниката „културни капсули“, предназначена за сравняване на съответни аспекти от чуждата и родната култура – напр. в англоезичните култури заешкото краче е символ на късмет наред с подковата и четирилистната детелина, а в нашата култура само за подковата и четирилистната детелина се счита, че носят късмет. Където няма аналог, това изрично се споменава. По отношение на вярванията „културните капсули“ обхващаха пословици и поговорки. Класът беше разделен на две групи, като на едната беше възложено да намери британски пословици и поговорки, свързани с определен аспект от ежедневието, а на другата – български. И двете групи представиха намерените от тях пословици и поговорки в рамките на 5–10 минути, като последваха сравнения и дискусия в рамките на 10–15 минути. Чрез тази дейност учениците осъзнават и връзката между език и култура, по конкретно как са отразени аспекти на съответната култура в езика.

По отношение на историческите факти учителят възложи проекти на групи ученици да намерят информация относно определени исторически събития и да направят презентации пред класа в рамките на 5–10 минути. Последва дискусия с целия клас относно важноста на съответните събития за британската култура. „Културните капсули“ в този случай бяха комбинирани с „културен остров“ на забележителности, свързани с конкретните исторически събития.

#### **7.2.1.3. Медии и визуални средства**

Друга техника, която беше използвана, е медии и визуални средства, като на учениците беше прожектиран откъс от филм, свързан с епохата на Средновековието, след което последва дискусия в рамките на 10–15 минути. По-

ради времетраенето на филма беше прожектиран само откъс от него, който съдържа основните характеристики. Филмът, представящ фигурата на краля в съответния исторически период, е от поредицата Terry Jones Medieval Lives ([https://www.youtube.com/watch?v=zn6KioEogdM&list=PLcMNaTUIX\\_mbUTs2IIqXSgmhJd-SfXWME](https://www.youtube.com/watch?v=zn6KioEogdM&list=PLcMNaTUIX_mbUTs2IIqXSgmhJd-SfXWME)).

## **7.2.2. Усъвършенстване на уменията и поведенията**

### **7.2.2.1. Стереотипи**

По отношение на усъвършенстването на уменията и поведенията и по-конкретно разбиването на стереотипи най-подходящата техника е медии и визуални средства. Културните асимилатори са по-подходящи по отношение на развиване на емпатия, но поставят прекалено голямо изискване за задълбочено познаване на културата върху обучаващия, който трябва да ги изготви.

От друга страна, прожектирането на филми или откъси от филми, в случая Monty Python and the Holy Grail (<https://www.youtube.com/watch?v=u2uqmQYUuR0>), където хуморът е основан на стереотипи, е по-достъпно и също позволява дискусия. Бяха прожектирани откъси от филма, илюстриращи стереотипи – напр. за отношението на англичаните към французите, за представата за храброст на средновековните английски рицари и др. След това учителят зададе предварително подготвени въпроси за дискусия, която трая 10–15 минути.

### **7.2.2.2. Език на тялото**

#### **7.2.2.2.1. Медии и визуални средства**

По отношение на езика на тялото и специфични за съответната англоезична култура жестове отново беше предпочетено да бъдат използвани откъси от филми и счехове (Rowan Atkinson Stand up 1989 <https://www.youtube.com/watch?v=mm1HgQbXFEE>), последвани от дискусия. Първоначално откъсът беше прожектиран без звук, за да могат обучаемите да се фокусират върху езика на тялото и да се опитат да познаят каква е комуникативната ситуация в съответната сцена. След това откъсът беше прожектиран със звук и се дискутираха специфични жестове в рамките на 10–15 минути.

#### **7.2.2.2.2. Аудиомоторни единици**

За усъвършенстване на интеркултурната компетентност по отношение на невербалната комуникация, езика на тялото, беше използвана техниката аудиомоторни единици. При нея учителят представя жест, специфичен за съответната англоезична култура, а учениците показват аналогичния жест от родната култура, ако съществува такъв. В рамките на обучителния модул тази техника беше комбинирана с предходната, следвайки я непосредствено.

Предложеният *Модул от обучителни дейности и техники* (МОДТ) е в традицията на постметодическата педагогика, Обучение чрез сътрудничество, CLIL и на Мултикултурния подход, като взема предвид взаимното влияние

на британската и свързаните с нея култури, отчитайки етническото и езиковото многообразие. Включват се сравнения между страните цел и родната страна на учещите. Целта е компетентност на посредник – интеркултурна и комуникативна компетентност.

След обучителния модул отново е проведена анкета, идентична на предварителната, авторски *Инвентар на интеркултурната компетентност на ученици от паралелки с интензивно обучение по английски език (ИИКУПИА)*. Анкетата е проведена в експерименталната и в контролната група.

При съпоставката на процента ученици с максимален брой точки от предварителната анкета и на контролната група се оказа, че резултатите са сходни. Без да е провеждано обучение в контролната група резултатите бяха подобни на тези от предварителната анкета, където също не беше провеждано обучение. Това показва, че проведената анкета *Инвентар на интеркултурната компетентност на ученици от паралелки с интензивно изучаване на английски език (ИИКУПИА)* е надеждна.

В резултат на проверката на нулевата хипотеза  $H_0$  тя беше отхвърлена. По този начин се установи, че е възможно учещите английски език да усъвършенстват интеркултурната си компетентност чрез целенасочено обучение. При експерименталната група резултатите бяха значително по-високи отколкото при контролната. Проведеното обучение под формата на модул от обучителни дейности доведе до повишаване на интеркултурната компетентност на ученици от паралелки с интензивно изучаване на английски език.

Най-чувствителен напредък учениците показаха по подкомпонентите *Знания и Умения и поведения*, тъй като по подкомпонента *Нагласи и характерни черти* и предварителните резултати бяха високи. *Нагласите и характерните черти* показват отвореност към другостта при всички ученици, което е очаквано предвид младежката им възраст.

Предложените дейности под формата на обучителен модул са подходящи за развиването на интеркултурната компетентност на ученици от паралелки с интензивно изучаване на английски език особено по подкомпонентите *Знания и Умения и поведения*.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Живкова-Крупева 2020: Живкова-Крупева, Р. *Проучване на развитието на интеркултурната компетентност в гимназиалната степен в българското училище*. Автореферат, 2020. [Zhivkova-Krueva 2020: Zhivkova-Krueva, R. Prouchvane na razvitiето na interkulturnata kompetentnost v gimnazialnata stepen v bulgarskoto uchilishte. Avtoreferat, 2020].
- Живкова-Крупева 2020: Живкова-Крупева, Р. *Проучване на развитието на интеркултурната компетентност в гимназиалната степен в българското училище*. Непубликуван дисертационен труд. [Zhivkova-Krueva 2020: Zhivkova-Krueva, R. Prouchvane na razvitiето na interkulturnata kompetentnost v gimnazialnata stepen v bulgarskoto uchilishte. Nepublikuvan disertatsionen trud]. ОЕРР (Обща европейска референтна рамка за езици) 2000: <https://>



- rm.coe.int/1680459f97 (последно видян на 18.04.2022 г.). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment (CEFR)*, 2000.
- Шопов 2002: Шопов, Т., *Чуждоезиковата методика*. София: УИ „Св. Климент Охридски”, 2002. [Shopov 2002: Shopov, T., *Chuzhdoezиковата metodika*. Sofiya: UI „Sv. Kliment Okhridski”, 2002].
- Шопов 2008: Шопов, Т., *Съвременните езици: подходи, планове, процедури*. Благоевград: Международно висше бизнес училище, 2008. [Shopov 2008: Shopov, T., *Süvremennite ezitsi: podkhodi, planove, protseduri*. Blagoevgrad: Mezhdunarodno visshe biznes uchilishte, 2008].
- Шопов 2013: Шопов, Т., *Педагогика на езика*. София: УИ „Св. Климент Охридски”, 2013. [Shopov 2013: Shopov, T., *Pedagogika na ezika*. Sofiya: UI „Sv. Kliment Okhridski”, 2013].
- Abisamra 1998: Abisamra, N. S., *Teaching Culture: Strategies and Techniques*, 1998 <http://www.nadasisland.com/culture/> (последно видян на 18.04.2022 г.).
- Beacco et al. 2016: Beacco, J.C. et al., *Guide for the Development and Implementation of Curricula for Plurilingual and Intercultural Education*, Language Policy Division, Directorate of Education and Languages, DGIV, Council of Europe, Strasbourg, 2016.
- Byram 1997: Byram, M., *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*, Multilingual Matters Ltd., Clevedon, 1997.
- Byram and Fleming 1998: Byram, M. & M. Fleming (editors) *Language Learning in Intercultural Perspective: Approaches through Drama and Ethnography*, Cambridge: CUP, 1998.
- DLL 4: Funk, H. et al., *DLL 04 Aufgaben, Übungen, Interaktion. Fort- und Weiterbildung weltweit*, Ernst Klett Sprachen GmbH, 2017.
- DLL 6: Ende, K. et al., *DLL 06 Curriculare Vorgaben und Unterrichtsplanung. Fort- und Weiterbildung weltweit*, Goethe Institut, München, 2013.
- Grice 1975: Grice, H. P., Logic and conversation. In P. Cole & J. Morgan, eds. *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*. London: Academic Press, 1975, 41–58.
- Kramsch 1993: Kramsch, C., *Context and Culture in Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Kramsch 1998: Kramsch, C. *Language and Culture*, OUP, 1998, (2<sup>nd</sup> reprinting 2000).
- Lazar, Huber–Krieger, Lussier, Matei and Peck (eds) 2007: Lazar, I., Huber–Krieger, M., Lussier, D., Matei, G. and Peck, C. (eds) *Developing and Assessing Intercultural Communicative Competence. A Guide for Language Teachers and Teacher Educators*, Council of Europe Publishing, 2007.
- Richards and Rogers 2001: Richards, J. C. & T. S. Rogers, *Approaches and Methods in Language Teaching*, CUP, 2<sup>nd</sup> edition 2001, 7<sup>th</sup> printing 2003.
- Sercu et al. 2005: Sercu, L. et al., *Foreign Language Teachers and Intercultural Competence. An International Investigation*, Multilingual Matters Ltd., Clevedon, 2005.

**гл. ас. д-р Рая Живкова-Крупева**

Катедра „Методика на чуждоезиковото обучение“

Факултет по класически и нови филологии

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Адрес: бул. „Цар Освободител“ № 15, София 1504, България

✉ [rpzhivkova@uni-sofia.bg](mailto:rpzhivkova@uni-sofia.bg)

**Assis. Prof. in Chief Raya Zhivkova-Krueva PhD**

Foreign Language Teaching Methodology Department

Faculty of Classical and Modern Philologies

Sofia University St. Kliment Ohridski

15 Tzar Osvoboditel Blvd., Sofia 1504, Bulgaria

✉ [rpzhivkova@uni-sofia.bg](mailto:rpzhivkova@uni-sofia.bg)

