НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ХУДОЖЕСТВЕНИ ТРАНСФОРМАЦИИ ВЪВ ВИЗУАЛНИТЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА БЪЛГАРСКИЯ НАЦИОНАЛЕН СИМВОЛ – ЛЪВА. ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИСТОРИЧЕСКОТО РАЗВИТИЕ НА ОБРАЗА В КОНТЕКСТА НА СЕМАНТИЧНОТО МУ ОПРЕДЕЛЕНИЕ, СИСТЕМАТИЗИРАНЕ, ГРАФИЧЕН АНАЛИЗ, КЛАСИФИКАЦИЯ, ВИЗУАЛЕН РЕЧНИК

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

по научната специалност „Книга и печатна графика“

Докторант: Александър Василев Гьошев,

зачислен със заповед № 0240 – У от 21.12.2010 г.

Научен ръководител: проф. Кирил Драгомиров Гогов

София, 2015

ПРЕДГОВОР

В началото на третото хилядолетие – след динамичното развитие на историята на изкуството, психоанализата и антропологията през XX век – изучаването на изображенията от митологията, религията и изкуството и тяхното проявление в културата е неизменно свързано с научното разбиране за естеството на символните образи като продукти на човешката психика. Съсредоточаването върху процесите на *несъзнаваното*[1], митологичното мислене и творческия акт поставя нови възможности пред съвременните изследователи за проучване на естеството на символите. Редица изследователи през първата половина на XX век (Мирча Елиаде, Клод Леви-Строс, Проп, Алексей Лосев, Ернст Касирер, Леви-Брюл, Карл Юнг, Ерих Нюман, Арнолд Тойнби, Ервин Панофски) насочват научните си интереси към историята на изкуството и религиите, културната антропология, психологията и символизма, разширявайки съвременните представи относно механизмите на митологичното мислене при примитивните култури и добавяйки нови насоки за изследване на символната образност в историческото развитие на пластичните изкуства. Интересни в това отношение са и идеите на руския философ **Николай Бердяев** за поляритета на човешката природа и компенсаторните механизми, които регулират процесите в нея. Значими личности, които изповядват философията на символизма и структурализма, а също така изследват природата на митотворчеството, са немският изследовател и философ **Ернст Касирер** и френският литературовед и културолог **Ролан Барт**. Касирер се занимава с изследване на връзката между социалната символика и генезиса на човешката култура, а Барт обяснява мита като съвършена идеографична система, в която формите все още са мотивирани от понятието, което изобразяват, но не покриват цялата му изобразителна същност. Според Барт основният принцип на мита е превръщането на Историята в природа.

Антропологът и културолог **Клод Леви-Строс**, значим представител на френския структурализъм, въвежда термина *bricolage* в опит да обясни парадоксалната природа на митологическото мислене. Той определя човешкото мислене като процес, опериращ с бинарни опозиции. Неговите изследователски методи, базирани върху структурната лингвистика и позитивизма, утвърждават нови способи за изучаване на природата на тотемизма и религиозните вярвания при примитивните култури. Според Леви-Строс в процеса на културно разширение новото и прогресивното се наслагва върху старото и митологично, като по този начин се формират нови структурни съвкупности. Французинът **Леви-Брюл** въвежда друго понятие – *représentations collectives*, което се възприема и от швейцарския психиатър **Карл Юнг**. Говорейки за *архетип*[2] като съдържание на *колективното несъзнавано*, Юнг визира *символния процес* като преживяване в образи и на образи. Приносът на Юнг при определянето на психологическата природа на символите е от съществено значение за развитието на аналитичната психология и за изследването на механизмите на творческия акт и активното въображение. Символите се изразяват в аналогии, а самият символен процес се движи по законите на *енантиодромията*[3]. Символите притежават архетипни качества, боговете са метафори на архетипни поведения, а митовете са проява на архетипна активност. Юнг формулира в изследванията си и теорията за *индивидуацията и фазите на живота,* като обяснява психологическите проблеми, породени от сблъсъка на съзнанието с образите на несъзнаваното. Творчеството на Юнг повлиява концепцията на **Ерих Нюман** за *архетипите* и тяхното проявление във всяко следващо поколение като една **история на форми, която се основава на разширяването на човешкото съзнание**.

---

[1] Термин, възприет в психологията за описание на душевни съдържания, свързани с психическата активност, която се различава и е по-обективна от личния опит, тъй като е свързана непосредствено с филогеничните, инстиктивни основи на човешката раса.

[2] Термин, широко възприет в съвременната наука за описание на онази част от психиката, която се унаследява, пряко свързана е с инстинкта и е структуроопределяща спрямо психическото поведение. Архетипови качества притежават и символите, което обяснява отчасти тяхната притегателна сила.

[3] *Протичане назад* е „закон”, описан за пръв път от Хераклит, чието значение е, че всичко рано или късно се превръща в своята противоположност.

Румънският изследовател на историята на религиите **Мирча Елиаде** обръща специално внимание на идеите на юдео-християнството в творчеството си. Той разглежда историческото проявление на Бога в Историята като висша ерофания и твърди, че с „християнството Космосът и Образите престават да бъдат единствените, чието предназначение е да изобразяват и да разкриват, като към тях се добавя и Историята“.

Друг подход при изследването на символните образи дължим на известния изкуствовед от полски произход Ервин Панофски. ***Иконологическият метод***, който Панофски предлага на изследователите, обяснява историята на изкуството като хроника от символни форми. Според схващанията на Панофски в историята на изкуството не съществува напредък, а просто трансформиране на символните форми в културата, което от своя страна води до преконфигуриране или образуване на нови символни групи, заменящи предходните. От друга страна, американският критик Артур Данто, опирайки се на творчеството на Хегел и Маркс, критикува *иконологическия модел* на Панофски, утвърждавайки в противовес на неговата концепция независимостта на личностното осъзнаване в историческото предопределяне на времето.

Част от споменатите научни методи и идеи ще намерят своето място и приложение при изясняване на централната проблематика на нашето изследване – лъвския символен образ и периодите му на историческо развитие по българските земи. Проучването е фокусирано главно върху проследяването на социалните процеси, на културните и художествените практики, допринесли за утвърждаването на лъва като национален символ на българите. **Проследяваме проявата на символа лъв с конкретна историческа етноцентрична колективна определеност по време на Българското възраждане и неговите изобразителни характеристики в изкуството, хералдиката и революционната символика.** Изследват се различните семантични значения на символа и връзката му с няколко вида графични архетипи, съдържащи в композиционната си структура неговия образ. Изясняват се културните процеси, свързани с налагането на символа в изобразителното изкуство по българските земи. В началото на културно-историческия си развой символът лъв семантично се определя от митико-религиозната си функция, но с течение на времето интерпретацията му все повече клони към неговите психосоциални измерения, за да се стигне до постепенната му десакрализация, т.е. символът губи връзката си с религиозно–вечното и се свързва с преходно-историчното. Трансформацията на лъвската символика следва историческото развитие на колективното съзнание, защото е пряко свързана от динамичната прогресия и с проявления на едни от най-значимите архетипи в човешката психика – тези на Царя и Героя. Частично се изследват някои проблеми и процеси, които са свързани с функционирането и художественото възприятие на символите и имат пряка рефлексия върху конкретни исторически проявления на символа лъв в изкуството и културата по българските земи**.** Настоящият труд в известна степен разглежда тази изобразителна проблематика в изкуството, като проследява изобразителните трансформативни промени във визуалните характеристики на този „централен“ за хората от Древността символ до неговото колективно определение като български етноцентричен, т.е. национален символ.

Основното предизвикателство тук е в рамките на изследването върху историческото развитие на конкретния образ символ да се изведе хипотеза относно неговото интерпретиране в художественото творчество и в културата за определен исторически период. Отговор на този въпрос би било доказателството за съществуващи графични първообрази, които имат своето последващо формено-образно проявление в изобразителното изкуство и културата. Те – спрямо конкретната битийност на артефактите – предхождат създаването им, заемайки детерминираща роля при овеществяването им (историческия акт на правенето) и трябва да бъдат разглеждани по-скоро като графична тъкан (иконичен текст) с единна композиционна структура, анотант на определени общочовешки представи и нагласи от епохата, които отразяват нивото на историческото развитие на колективното съзнание и са носители на архетипов смисъл. Доказателствената част се фокусира върху няколко вида архетипни първообрази и синкретични композиционни структури, съдържащи лъвската фигуративност, с тяхната графична образност и семантична интерпретация в изобразителното изкуство, торевтиката и хералдиката. **Изследват се определени пространствени категории и се разглеждат видовете символни характеристики на лъвския образ. Най-важният проблем е самостоятелното проявление**

на символа като национален по време на Възраждането и оформянето на лъвския герб на България. Изследват се различните символни и иконографски проявления на лъва в изобразителното изкуство, християнската култура, революционната символика, книгопечатането и др. Обръща се внимание на общата им обвързаност при проявлението на символа лъв в културата по нашите земи.

Днес темата за българския лъв има своето значимо място в съвременната историография и това е отразено както в популярната, така и в научната литература. В същото време отсъства монолитно изследване на българския национален символ в контекста на неговите културни проявления и връзки с предишни исторически периоди. Основен ангажимент на настоящия текст не е цялостното обхващане на исторически фигуративното проявление на лъва в изкуството, а по-скоро изразяването на аргументи и факти, които да подкрепят предположението, че по нашите земи лъвският символ отдавна е свързан с религиозни и социално-политически практики. Това проявление на анималистичната символика е стойностно за анализиране, тъй като поставя множество въпроси относно трансформативната иконографска динамика на лъвския символ през вековете и ролята му при обособяването на държавни конструкти по нашите земи. И накрая, но не на последно място по значимост, е стремежът чрез следващите редове да се очертае научно становище, което да предложи доказателства за възможността лъвът да е един от най-значимите символи, изобразявани и въобще проявени в културен и цивилизационен аспект в тази част на Европейския югоизток. Подобна перспектива разкрива нетленната живителна връзка между различните култури през вековете и утвърждава естествено наложилото се във времето схващане, че тук, на Балканите, именно лъвът е символът, предимно асоциран с българите, с тяхната етногеографска територия и културен ареал. Лъвът в българската историография е своеобразен културен маркер, изобразителен темел, отколешен символ, който ни препраща към зараждането на българската държава и народност, а впоследствие и към формирането на българската нация. Възрожденското „събуждане на лъва от сън" всъщност е онова народностно спомняне, което активира от дълбините на несъзнаваното общочовешкия спомен за силата, с която този символ се е втъкал в духовния живот из българските земи.

Настоящото изследване е фокусирано и върху иконографското проявление на символа лъв в културата, като разглежда три основни периода на историческото му развитие по българските земи:

- **Митико-религиозен период (сакрален, или духовен)**
  Период, през който символът лъв има сакрално значение и е свързан с митологичните представи на хората. Проследява се трансформацията на религиозните архетипи и развитието на културата **от тотемизъм и анимизъм към антропоморфни божества и монотеизъм.**
- **Символно-властови период (хералдичен)**
  Изследва се властово-политическата символика, която като всяка друга изпълнява три основни функции: номинативна, информативна и комуникативна[4]. Систематизира се образът на лъва, неговите проявления върху основното изобразително хералдично поле (щита) и различните иконографски особеностти на изобразяваната лъвска фигура в хералдиката. Разглежда се лъвският символ и връзката му с обособяването на българската държавност.
- **Етноцентричен (светски, или граждански)**
  Проследява се периодът на поява и разпространение на българския герб в илирийската хералдична практика и европейската култура, както и навлизането на лъвския символ в културата на Балканите по време на Българското възраждане и оформянето на българския национален символ. Изследва се ролята на лъвската символност в различните проявления на културните динамики, свързани с етноцентричните процеси.

---

[4] Вж. Символь и власть. – В: Символы и атрибуты власти, С. П., 1996.

Първа глава

ЛЪВЪТ КАТО ДУХОВЕН СИМВОЛ
Митико-религиозен период на развитие на символа лъв в културата по българските земи в Древността

Първа част на дисертационния труд разглежда *митико-религиозен период на развитие на символа лъв в културата по българските земи в Древността* и проследява проявленията му в индоевропейската и християнската култура. Проучването прави паралел между различните митико-религиозни схващания на древните култури и се фокусира върху връзката на лъвската символика с архетипа на Царя или Героя. Обръща се специално внимание на амбивалентната същност на символа. Главата е обособена в четири части.

1.1. Символиката на лъва

Един от най-разпространените анималистични символи в индоевропейската култура е този на лъва. От дълбока древност лъвският символ е свързан с митологичните представи на хората и е важна част от религиозно-социалния им светоглед. Като символ на царската власт, той присъства неизменно в сакралната иконография на древните народи и цивилизации.

В тази част на изследването се коментира лъвската символика в будизма и проявленията на лъва в египетската и месопотамска култура в Древността.

Акцентира се на амбвивалентната смволна същност на лъва и се извежда семантичната му обвързаност с отвъдното. Споменава се за египетската богиня Сехмет[5], която се изобразява като лъвица, символизираща изпепеляващата жар на слънцето. В Древен Египет лъвът се считал за водач на слънцето в задгробния свят – то му се доверявало всяка нощ за подземното си пътешествие. Той е бил и емблема на два противоположни по своето естество образа – Вчера и Днес. В по-късните египетски сакрални текстове лъвът се отъждествява с Озирис. На него се приписва и друго двойствено определение: лъвът е звяр, но и ездитно животно; той е динамичен символ (като необуздан звяр, стихия по хоризонталата), но и статично определение за царственост – **трон** (като овладяна природа по вертикалата)[6]. Използването на лъва като трон е част от царската символна атрибуция и сакрализирането на дворцовото пространство. Тронът стои в „центъра на света“ и свързва „небето“ със „земята“.

Проявленията на двойствената същност на символа се изразява в двойката – „светъл“ (соларен) и „тъмен“ (хтоничен) лъв. Това проявление е част от природата на символа и отговаря семантично на определението на лъва като медиатор (посредник) между световете и водач на душите (психопомпас). Заради могъщия му рев хората са го свързвали с тъмните сили и тяхната хтонична природа, т.е. със смъртта. Сфинксът – хибридно същество между лъв и човек, също се отъждествява с царството на мъртвите. Амбивалентният аспект на лъвския символ се изразява и в неговата същност на пазител. На лъва са приписвани свръхестествени качества, които митико-поетическото въображение на древните хора присъжда и на редица фантастични хибридни същества. В Египет сфинксовете, като хибриди, пазят сакралните входове на храмовете. В Древна Гърция сфинксът е чудовището, което задава смъртоносния въпрос („Кое от живите същества сутрин ходи на четири крака, през деня на два, а вечер на три?“). Така се подчертава връзката на това създание с отвъдното и света на мъртвите. Лъвът е описан и като бдителен страж в Библията[7].

Древна традиция е върху входните си врати хората да поставят дръжки чукчета с лъвски глави. Тази практика е свързана с апистрофейната функция на лъва – да е пазител, т.е. на него се приписват магически качества, които гонят злите сили. Затова той се поставя като маркер на

---

[5] Богиня на огъня и слънчевата топлина, войната и изцелението в Древен Египет. Името ѝ означава Могъщата.
[6] Тронът е седалището на боговете в Древна Гърция.
[7] Стар Завет, Исай, 21:8

сила – страж, който спира антагонистичните разрушителни сили. Но освен като пазител, старозаветните текстове ни представят лъва и в една друга, по-тъмна (хтонична) същност – тази на чудовище[8]. През Средновековието лъвът се разглежда и като чудовище. Като смъртоносно животно лъвът се родее с дракона. Юнг определя връзката на лъва с еднорога в алхимичната литература като символи на Меркурий така, както в Църквата са *allegoriae Chrisi*. В „Химическа сватба“ (*Chymische Hochzeit*), както и в герба на Англия, лъвът и еднорогът са представени като равнопоставени. В алхимичните трактати тези анималистични символи алегорично пресъздават вътрешното духовно напрежение между противоположностите и показват двойствената природа на божеството, чиято сила не е само духовна, но и в дивата животинска стихия.

Лъвът е и смъртоносен хищник, но той може да бъде укротен по схвръхестествен начин от човек герой или от сила със свръхестествен произход. Още в старозаветния текст срещаме този толкова популярен митологичен сюжет на укротяването на звяра лъв от Данаил. В библейския разказ за Самсон (гр. Σαμψών, евр. Šamšūn), чието име означава „Слънчевият“ от евр. *Šemeš*, е описана сцена на героична схватка с лъв. Етимологията на името на старозаветния герой насочва към неговия светъл, соларен произход, подобно на другите богове или герои от индоевропейските древни култури, свързани със Слънцето – бог Митра, Гилгамеш, Херакъл и др. Общата характеристика на тези митологични персонажи е „свръхчовешкият“ произход на силата им. Тук е мястото да се подчертаят паралелите при определението на тези „сили“ с идеята за божествената природа на митологичния герой, както и семантичната им връзка с анималистичния символ за царственост – лъва. В разказа за Самсон и битката му с лъва в Библията е предадена историята за това как героят го убива с голи ръце, сякаш страшният звяр е безобидно животно. Подобен мотив на георична борба с голи ръце на герой срещу лъв се среща и в Първия подвиг на Херакъл.

В средновековната иконография лъвът се свързва с амбивалентната божествена същност – предната част е аналогия на божествената природа на Христос, а задната заради слабостта си – с човешката природа. Лъвът е алегоричен образ на умиротворителя, вдъхващ увереност на вярващия.

Лъвът се превръща във важна и неотлъчна част от митико-религиозния изобразителен репертоар на тракийското изкуство и се утвърждава като значима анималистична фигура, репрезентираща местната царска идеология в Древността. Тази тенденция особено силно се проявява след походите на Дарий I на Балканите и популяризирането на лъва като царствен символ сред тракийската аристокрация.

1.2. Символиката на лъва в Древна Тракия

В тази част от изследването се акцентира върху митико-религиозното проявление на лъвския символ в културата и се прави връзка между сакралния свят на хората, населяващи нашите земи в Древността, и проявлението на лъвската фигуративност в тракийското изкуство.

Коментира се развитието на лъвския образ в изкуството на Тракия през късножелязната епоха и връзката му с разпространението на ахеменидската култура на Балканите. Отбелязва се, че в такъв културен ареал, какъвто е Древна Тракия след раннобронзовата епоха, анималистичните символи, заимствани от Иран и Мала Азия (сред които е този на лъва), постепенно изместват „старите“, познати образи на животни в изкуството от предходните исторически периоди. Влиянието на ахеменидската култура и проникването на анималистичния ѝ репертоар в тракийската торевтика се засилва особено силно след персийските нашествия на Балканите през VI в. пр.Хр. Значима част от образния метафоричен език на животинската религиозна източна символност прониква и се асимилира от местното етнонаселение. Постепенно традиционните „стари образи на животни“ в тракийското изкуство отстъпват място пред „новите“, а лъвът – един от нововъзприетите символи от митикопоезиса на Изтока, се налага като високопредставителен за местната аристокрация.

[8] Стар завет, Данаил, 7: 2-3:

Трудни за класифициране са проявленията на лъва в изобразителното изкуство на траките, както и интерпретацията му в религиозно-социалните практики по нашите земи в Древността. Ареалът на тракийската култура в миналото надхвърля територията на съвременна България и се разпростира в зона с обширен ареал, в която са преплетени множество комплексни сакрални влияния. Тук е и мястото да се спомене, че лъвът е един от най-разпространените анималистични символи в тази културна зона през далечните епохи и е важна част от репертоара на тракийските торевти. Георги Китов, говорейки за лъва в тракийското изкуство, отстоява твърдението, че „лъвът, при това мъжкият лъв (с грива), е най-популярното животно в сюжетиката на тракийското изкуство“, и свързва това проявление с микенските традиции[9].

С въведения от Александър Фол термин „микенска Тракия“[10] се обозначават някои общи социално-икономически и политически процеси между Древна Тракия и Ахейска (Микенска) Гърция към края на бронзовата епоха. Наличието на подобна аналогия е свързано и с проявлението на една характерна за древните етнокултурни общности ситуация, при която явленията и процесите, свързани с континуума **материя** (историческата действителност) – **съзнание** (култура, или поведение, т.е. *пайдейа*), се разполагат във време, различно от линейното. От семантична гледна точка това напомняне относно възгледите на древните хора е важно, защото тълкуването на анималистичните символи в онази епоха до голяма степен се определя от ролята им в културния живот на тези общности. Добре известно е какво значение има лъвският символ в микенската култура и е редно да се припомни неговото разпространение с оглед на доктрината за царската сакралност в религиозно-държавните процеси на Балканите още в Древността. Това проникване може да се обвърже индиректно с влиянието, от една страна, на египетската, а от друга, и на месопотамската култура върху религиозните възгледи на микенската, а оттам и на тракийската етнокултурна общност.

Символиката на лъва и трансформирането на религиозните идеи през различните исторически периоди се свързва с два основни графични архетипа на неговите проявления: ***звяр–плячка*** и ***човек–звяр***, както и хибридните им кодови модификации. В най-ранните си проявления в тракийското изкуство лъвът заема динамично-прогресивно място в репертоара на местните торевти и измества по важност иконографските образи на животни от предишната епоха (основно питомните с рога, като бик, коза и др.). По-нататък във времето тотемистичните религиозни представи на древните траки се трансформират и от анимализъм те постепенно преминават към антропоморфизъм, като се променят митико-религиозният и социалният хоризонт на културата им. Важна сюжетика в тракийското изкуство, която царската идеология поставя на преден план, е триумфът на човека над животното. При нея образът на хероса – героя, иконографски се позиционира върху изобразителното поле в пространствената ордината, която всъщност семантично представлява сакрална вертикала, очертаваща отношенията между човека (долу) и божествата (горе). **Александър Фол**, в опита си да определи семантичната стратиграфия и да даде обяснение на тези процеси, очертава ясно различието между семантичните системи на траките и елините, обобщавайки: „Това е така, защото сюжетът и сюжетите третират баланса между една и друга природна сила и баланса между човека и природата. Едното се изразява в съотношение животно–животно, второто – в съотношението човек–животно. В същото време гръцкият класически стил е метод да се третира друг баланс, този между човека и човека, или между божеството и човека, което в случая е едно и също.“[11]

За характеристиката на културното определение на пространственото от човека румънският изследовател **Мирча Елиаде** изказва следното мнение: „Разбира се, знаем, че човекът никога не е живял в пространство, което математиците и физиците определят като изотропно, тоест пространство, характеризиращо се с еднакви свойства във всички посоки. Пространството в съзнанието на човека е ориентирано и следователно анизотропно, защото всяко разстояние и посока имат специфична стойност; например по ордината „нагоре“ няма

[9] **Китов, Г.** Скифосът от Стрелча. – В: Изкуство. С., 1979, с. 28-29.

[10] Култура, разпростираща се далеч на север и по нашите земи, върху протежението на Хемус и неговите предпланини в Дунавската равнина, от средата на II до средата на I хилядолетие пр.Хр. Вж. **Фол, Ал.** Самотният пешеходец. С., 2012, с. 281 и сл.

[11] **Фол, Ал.** Гръцкият стил и така нареченото варварско изкуство. – В: Изкуство, 1979, 3.

същата стойност като „надолу“; по абсцисите „ляво“ и „дясно“ могат да се различават по стойност.“[12]

Интересна специфика при семантичното определение на символите в изобразителното изкуство е възприятието им от реципиентите (начин на гледане и възприемане), изясняването на различните семантични гледни точки (външна, вътрешна, паралелна), както и психологическите механизми за разкриване на „свещеното“ посредством образи. В тракийската торевтика някои от сцените с митологично значение са изобразени по пространството на съдовете – естественото място на основно изобразително поле за разкриване на митичния сюжет от древните майстори. Реципиентът наблюдател трябва да завърти сакралния съд около оста му и да „задвижи образите“, за да може да обхване визуално синкретичната цялост на изобразената сцена. Тази съпричастност на зрителя към визуално разкриващия се мит – толкова жива и непосредствена – се противопоставя само привидно на общата иконографска „застиналост“ на образите. „Видяно-докоснато“ е мистична техника за постигане на съпричастност към свещеното, а съзерцанието като личен акт на осъзнаване (целенасочено волеустремено действие на индивида) е механизъм за осмисляне на сакралното послание, кодирано в изображенията знаци. Общата застиналост на сюжета и образите е изобразителна проява на бинарен графичен архетип по ординатата „горе–долу“, който сакрализира пространството и го вертикализира. Конкретните проявления на сакралното са изразени чрез бинарните графични кодове ***хищник–жертва*** и ***герой–звяр***. **„По-високото“** място е отредено на **тържествуващия образ – този, който има по-силно семантично и актуално значение за разкриване на сакралното в умаления модел на космическите и природни конструкти**. По този повод **Леви-Строс** отбелязва: „Обратно на това, когато искаме да опознаем един предмет или едно същество в реални размери, при умаления модел познанието на цялото предшества познанието на частите“[13].

Развитието на религиозните представи е динамичен процес, белязан от естественото оформяне и разширяване на колективното ниво на човешкото съзнание във времето. Или казано по друг начин – нарастване на културния хоризонт, но върху пластовете на една обща цивилизационна структура, която се развива хронологично. Тази динамика на човешката психична природа е проследима в исторически план, както са видими и трансформации в иконографския контекст на символното ѝ разкриване. Тук акцентът на тази промяна има дълбоко психологическо значение при определяне на стратиграфията на тракийската култура.

При формирането на т.нар. „варварска“ сакрална иконография, която е характерна за изкуството по българските земи в Древността, определяща роля има разположението на културния ареал на тракийските племена в миналото и спецификата на отношенията им с другите етнокултури и народи на Балканите, Средиземноморието и Предна Азия. Тези процеси предопределят и интензитета на културния трансфер на митологични представи и иконографски сюжети, тяхното проникване и взаимодействие в контактните зони Скития, Тракия, Персия, Египет, Елада и Микена. Според Фол[14] най-ранното семантично равнище на тракийското религиозно мислене и на символната структура на тракийското изкуство от историческо-географска гледна точка е балкано-анатолийското. Последващите са трако-егейското и трако-степното. В изследването върху политиката и културата на Древна Тракия той обобщава следното: „Варварското изкуство“ представя баланса между силите на природата като борба на животното с животно, а елинското – баланса на стойностите като борба на човека с човека или на бога с човека, което е едно и също. По време на организирането на тракийските държавни обединения след оттеглянето на персите от Югоизточна Европа в Тракия бавно се появява човешкият (божественият) образ. Тук той най-напред е антропоморфизация на една природна сила или идея, а по-късно и на ценностни внушения. По този начин още преди елинистичната епоха тракийската образност излиза от своята анонимност, свещена в езотеричните учения, какъвто е тракийският орфизъм, и става разбираема за онези, които застават пред паметниците“ [15].

---

[12] **Елиаде, М.** Окултизъм, магия и културна мода. С., 2000, с. 38.
[13] **Леви-Строс**. Дивото мислене. П., 2002, с. 39.
[14] **Фол, Ал.** Гръцкият стил и така нареченото варварско изкуство. – В: Изкуство, 1979, 3.
[15] **Фол, Ал.** Политика и култура в Древна Тракия. С., 1990, с. 89-90.

Александър Фол определя появата на анропоморфната символност в културата по тракийските земи като бавен процес, а Георги Китов подчертава важността на лъвския символ за тракийското изкуство. Логичното заключение, изведено от обобщенията на двамата изследователи, е, че **лъвът има доминиращо присъствие в трансформативното движение на сакралните кодове в тракийската култура. Лъвът, като сакрален образ за траките, се идентифицира с процесите на държавно обособяване в тяхната социално-културна определеност. Като символ семантично е обвързан с царската власт, явява се нейно проявление и това е важна, ясно отчетлива част от митико-религиозния репертоар в изкуството на траките.** Неговото присъствие в тракийското изкуство е ярък пример за това, че анималистичната символна образност остава трайно свързана с културата на Изтока, ахеменидска Персия и микенска Гърция. Като символно-знакова представителна форма на социално-религиозната тракийска доктрина за утвърждаване на царската институция, лъвът има първостепенно значение**.**

Един от най-характерните стилови похвати в изкуството на древните траки е схематизмът. За него и различните му изобразителни направления са присъщи повторението на някои характерни митологични сюжети в Тракия и изобразяването им с подчертана графичност. В предаването на позите на анималистичните и човешки изображения древните тракийски торевти не се стремят да постигнат илюзорна триизмерност, а по-скоро да ги представят с графична условност върху изобразителната повърхност на металните изделия. Тази изобразителна трактовка, която създава впечатление за застиналост на образите, е проследима и характерна за тракийското изобразително изкуство. Схематичният изобразителен стил на траките включва съчетанието на местната тракийска (варварска) художествена експресивност с класическите форми от елинистичната традиция. Иван Маразов коментира, че избраните иконографски мотиви в тракийската торевтика отговарят на определени социално-религиозни представи, а заимстваните стилови черти съответстват на дадени структури в общественото съзнание[16], и че от животните особено популярни при траките са образите на лъв, лъв грифон, мечка, кон, козел и др.[17]

***

В ориентализиращия стил в изкуството, проникнат от ахеменидското влияние из земите на траките, който е и носител на новите изобразителни сюжети, постепенно образите на лъва, грифона и на други фантастични чудовища започват да изместват мястото на традиционните стари анималистични символи (кон, бик, козел, овен и др.) В една от апликациите към конска амуниция от Враца, при която лъв напада бик, се вижда, че гривата на лъва (ново) и главата на бика (старо) са изработени по един и същ начин. Това подсказва, че новоасимилираните анималистични символи естествено се вписват в религиозните представи на древните траки, допълвайки, а не драматично променяйки, иконографските мотиви на религиозните сюжети. Това е свързано с естественото развитие на колективното съзнание и амплификацията на духовните съдържания, проецирани в образи на изобразителното изкуство в културния език на епохата. В подкрепа на тези разсъждения може да се цитира и определението, дадено от **Леви-Строс** относно структурните механизми на оформяне на митологичното мислене: „ ...макар и потънало в образи, може да бъде обобщавано и следователно научно: то също работи с аналогии и съпоставяния[18]. […] А характерно за митичното мислене, както и за бриколажа на практично ниво, е, че то изгражда структурирани съвкупности, като използва останки и късове от събития “odds and ends“, биха казали англичаните, а французите – късчета и парченца, вкаменени свидетели на историята на даден индивид или общество.“

Изобразителните проявления на лъвската фигуративност в изкуството по българските земи може да се срещне по множество предмети на тракийското и гръцкото бронзолеярство от последната четвърт на VI в. пр.н.е.[19] Върху дръжката на бронзово огледало, намерено в

---

[16] **Маразов, Ив**. Иконографски и стилови източници за изображенията на човека в тракийската торевтика. – В: Изкуство, с. 16.

[17] **Маразов, Ив.** Художественото наследство на тракийските земи. – В: 1300 години българско изобразително изкуство. С., 1984, с. 17.

[18] **Леви-Строс, Кл.** Дивото мислене. П., 2002, с. 36-37.

[19] **Венедиков, Герасимов.** Тракийското изкуство. С., 1973, с. 77.

Айтоско, близо до черноморското крайбрежие, е представена богинята Артемида, повелителка на дивите зверове, в обща композиционна група с лъвски фигури. И докато този артефакт е определен като произведение на някое от гръцките бронзолеярни ателиета, то една архаична статуя на лъв от Брезнишко[20] от същата епоха, част от украсата на голям бронзов кратер, ни препраща към местните леярски традиции из варварските земи от онова време. В лъва от Брезник изобразителните разлики спрямо елинистичните пластични похвати се характеризират с варварска трактовка на формата. Такива примери в интерпретацията на лъвския образ в тракийското изкуство може да се срещнат и в други артефакти, открити по нашите земи. Изображения на лъв срещаме и при дръжките на два комплекта хидрии от първата половина на V в. пр.Хр. Единият е от Старо село, Сливенско, а другият – от Пъструша, Пловдивско[21]. Горните части на дръжките на тези съдове са изработени във вид на протоме на лъв, характеризиращо се с опростено декоративно третиране на лъвската грива. Тя е предадена във формата на кръг около главата на животното. Присъствието на такива хидрии в Тракия през този период изправя изследователите пред редица въпроси относно произхода на подобни съдове и връзките им с незасегнатите от Гръко-персийските войни градове по онова време. В хидрията от Башова могила при Дуванли са представени два лъва, разкъсващи елен. В този случай имаме налице иконография, чийто сюжет ни насочва към Източния свят. В Тракия изключително популярни са и ситулите[22] с чучурче с форма на лъвска глава. Третировката на лъвските глави върху тези съдове е разнообразна и разностилна. Многообразието от форми и изобразителни стилове при тези съдове, за разлика от елинските, сочи за наличието на обособени големи производствени центрове, свързани с Тракия. В един съд от Велинград на лъва е предадено почти човешко лице, а на друг, от село Славяни, Харманлийско, съвсем реалистично животинско. В друга ситула, открита при с. Злокучене, главата на лъв е предадена по-сумарно.

Лъвски изображения се срещат и върху златните погребални нагръдници в Тракия. Нагръдниците са често срещани и типични украшения за тракийската погребална обредност. Разпространени са главно в южните области на Тракия, предимно в ареала на поселение на племената, образуващи Одрското царство[23]. Били са носени предимно от представителите на богатата тракийска аристокрация – както от мъже, така и от жени. Този вид украшение е важен атрибут за погребалните обреди в Тракия и се запазва до време, когато в другите културни ареали на Балканите вече не се среща (VI-III в. пр.Хр.). Първоначално нагръдниците са възприети в южните райони на Тракия, като при своето проникване в тракийската обредност тези украшения са имали по-богата изобразителна украса и форми заради влиянието на другите културни зони върху изкуството на траките. В по-късно време те се превръщат в традиционни украшения и постепенно отстъпват мястото си в репертоара на тракийските майстори златари. В една част от откритите нагръдници по българските земи (Башова могила и гробницата Малтепе и др.) се срещат и лъвски изображения.

Семантичните характеристики на част от нагръдните тракийски паметници се определят от използването на един от най-популярните изобразителни похвати при трактовката на анималистични образи в тракийската торевтика, известен като „лъвска глава, гледана отгоре“[24]. Този изобразителен похват на представяне на лъва в тракийската торевтика е с подчертано ахеменидско (източно) влияние и е широко разпространен в Южна Тракия. Чрез него на лъвския образ (лъвската глава) се отдава „по-ниска“ пространствена локация спрямо наблюдателя. Йерархичната определеност при отдаването на „по-високата“ гледна точка на реципиента е логична и предварително заложена. Като се изправя пред паметника, наблюдателят всъщност „подчинява дивото“, опитомявайки звяра лъв от позицията на „по-високата“ си пространствена локация („по-високата“ гледна точка). В иконографско-семиотичен план човешкото и културното локализиране над „дивото“ е заложено предварително (изобразено, т.е. разказано) от художника торевт чрез семантичния код „ниско“,

[20] Пак там. Такива фигури от същата епоха са открити в некропола при Требенище, Охридско (дн. Македония).

[21] Пак там, с. 78-79.

[22] Ситула, лат. *situla* – метален цилиндричен или конусовиден съд във вид на ведро. Разпространен сред древните езически народи през Желязната епоха.

[23] Пак там, с. 103-105.

[24] История на България. т. I, С., 1979, с. 232.

зададен спрямо звяра. По този начин, наблюдавайки паметника, реципиентът смислово реконструира част от митичния разказ, при който героят побеждава звяра и го поваля на земята целенасочено, със сила, т.е. подчинява го на своята воля.

В тракийското изкуство ценностното изпитание на героя семантично е обвързано с лъвската символика. В начелника от тракийското съкровище, открито случайно през 1964 г. в селскостопански двор на ловешкото село Летница, е изобразена фигура на лъв, стъпила върху част от едро тревопасно животно – глава на бик. Методът на изобразяване (кодиране) е известен като *pars pro toto*[25]**.** Иконографията на Летнишкия начелник е чудесен пример за това как част от митологичния древен разказ, пресъздаващ ловните изпитания на културния герой, се представя чрез изображения. В този паметник първообразът на героя е кодиран чрез лъвската фигуративност, като по този начин е пресъздаден и изобразен героичният му ловен подвиг. В Летнишкото съкровище има една находка, която представлява позлатен сребърен набузник, пресъздаващ борба между грифон и лъв, подпомагани от две змии. Изработката на набузника е гръцка, но фасовата трактовка на лъвската глава е характерна за тракийското изкуство. Подобен сюжет с използването на тези образи е често срещан и широко разпространен в Тракия.

Лъвската фигуративност и нейното семантично значение в тракийското изкуство е обвързана и с разнообразните ѝ проявления в културата на древните траки. Лъвски фигури срещаме в матрицата от Гърчиново, в начелника от Свещари, където древните местни майстори са изобразили лъвска глава във фас, флакирана с две антитетични фигури на хищна птица[26]. Лъвски изображения се срещат също и в храмовата и гробищната архитектура (двата каменни лъва от Жаба могила), изобразени лъвове има и върху сребърните фиали от тракийските сервизи, в конските амуниции и снаряжението на тракийските воини, в различни накити, както и много други артефакти на тракийското изкуство. Лъвът, който безспорно е едно от най-разпространените животински символи в културата на Древна Тракия, е не само най-достойният съперник на героизирания персонаж, но и негов двойник, т.е. тъждествен и семантично равен на него митологичен символ. Настоящото изследване не си поставя за цел да обхване цялостно всички процеси, свързани с лъвското проявление в тракийското изкуство, а както бе заявено в самото начало, само да подчертае значимостта на този символ в културата по нашите земи в Древността. Това е необходимо, за да се изведе по-отчетливо ролята на лъвската символна същност към следващите културни пластове и другите исторически периоди. Освен това важна цел на изследването е да се определят и структурират основните графични иконографски проявления на лъвската образност в древната култура, които условно определихме като архетипни.

Лъвът остава трайно свързан с културата на траките и през следващата гръко-римска историческа епоха. Неговата символична актуалност се съхранява и развива в тракийската култура. Част от митологичните представи на траките, свързани с анималистичния символ, се проецират и в някои от елинските митове – героичните персонажи на гърците (Херакъл), други се развиват и вливат в местното митотворчество (Херос), а трети благодарение на установяване на чужди тенденции в литературата се привнасят в Тракия отвън (Орфей). Подобна културна динамика е свързана с асимилирането на чуждестранни влияния от местното тракийско население и осъществяването на динамичен трансфер между различните култури – тракийската, която по същество е безписмена, с гръцката (римската), която е писмена и литературно е приобщила мита, направила го е достъпен и споделен, т.е. явен. Трансформативните проявления на лъва в иконографски аспект са обусловени, от една страна, от навлизането на новите религиозни практики из тракийските земи, симптоматични за религиозния синкретизъм, характерен за римския период, а от друга – от регионалното запазване на част от сакралните представи на траките, присъщи на местната духовна идеология. По този начин митологичните персонажи на царя и лъва, които в безписмена Тракия са „скрити“, или мистериални, т.е. разкрити само на просветените в религиозните тайнства, се наслагват към „явните“ литературни елински (римски) митологеми и персонажи. При част от тези процеси лъвският символ е своеобразен културен мост, духовен транслатор, по който

[25] Принцип за кодиране в изкуството, при който цялото се представя чрез някоя от своите части.
[26] **Венедиков, Герасимов**. Тракийското изкуство. С., 1973.

протича сакрална енергия, ако използваме термина на Строс, от тракийската *odds and ends* към чуждата гръцка (римска) култура. Литературата дава възможност на мита да се превърне в актуален културен продукт, т.е. достъпен, при това масово споделен духовен опит, но той, съотнесен към старите мистериални тайнства, се нуждае от конкретен образ герой, чрез който да се персонифицират културните натрупвания и да се съхрани първоопитът на предците. **Лъвът, погледнат от този ъгъл, може да се окаже най-трайно просъществувалият в културен аспект анималистичен символ по нашите земи.** Това твърдение е основателно, защото внушава, че този символ е присъщ на конкретната територия и стратиграфски никога не е прекъсвал своето проявление в културата. Въпреки че не е съхранен в народното ни творчество, лъвският символ е неизменно свързан с изобразителното изкуство по нашите земи.

В тази част от изследването се разглеждат проявленията на лъвската символна образност в три направления:

Херакъл и лъвът

Коментират се някои иконографски характеристики на лъвската образност обвързани с митологичния персонаж на Херакъл (гр. *Ηρακλής*), който в тъй нареченото „варварско изкуство“ е централен персонаж, еманация на героичното, свръхчовешко присъствие, което в изкуството е изобразено чрез сюжета „борба на човек със звяр“.

Тракийският Херос и лъвът

Коментира се иконографското проявление на лъва в тракийското изкуство, свързано с тракийския бог Херос, където анималистичният символ **не е представен като антагонист на божеството, а като негов помощник**. В тази насока Венедиков прави интересно обобщение, съпоставяйки иконографията на Мадарския конник и тракийските оброчни релефи с бога ловец. Изследователят извежда няколко типа сюжет, които представят Херос, придружен от лъв (куче) върху оброчните плочки:

- ***Ловуващият Херос***
- ***Завръщащият се от лов Херос***

Орфей и лъвът

Разглежда се **иконографията,** при която антропоморфният образ на божествения герой се превръща в композиционна доминанта, стояща в центъра на изобразителното поле (картината). Преподреждането на графичния архетип, включващ лъвско изображение, формоструктурира различно иконографско синкретично пространство, където центърът е отреден на Антропоса (микрокосмоса), а периферията – на укротените зверове и космични стихии (овладяната Природа – Космос). Поради сходствата между образа на тракийския певец и този на Христос, представен като *добрия пастир*, сюжетът заема водещо място в репертоара на раннохристиянските художници.

1.3. Лъвът и християнството

Коментира се християнската представа за смисъла на изображенията в изкуството. За християните Спасителят е въплътилият се във времето Бог, т.е. проявеният в историята[27] Бог чрез Сина, който застава в центъра на Вселената. Чрез образа си на човек Богът се превъплъщава в Историята, променяйки идеята за вселенската времева цикличност и предопределяйки линейността на историята и мястото на човека във времето.

За иконографските характеристики на четиримата евангелисти, които се явяват „крайъгълните камъни“ на Новата вяра – християнството, е необходимо да се спомене

[27] **Елиаде, М.** Мит и реалност. С., 2001, с. 149.

преподреждането на графичния архетип, включващ образа на антропоса и алегоричните животински фигури на първоапостолите, сред които и тази на лъва[28]. Описанието представя важен аспект от природата на човешката психика, свързан с изразяването на четворичността в синкретична композиционна завършеност и структура. В културен и психологически план очетворяването се явява естествена доминанта в транслирането на духовни съдържания от несъзнаваното и принцип за овладяването (култивирането) на пространството (посоките на света, ритмиката на космическите цикли). Подобен митико-религиозен мотив, който представя божество, чиито сподвижници са изобразени антропо-зооморфно, се среща и в египетското изкуство, където бог Хор е представен заедно със синовете си. Божеството се смятало от древните египтяни за първия фараон – аналогия, насочваща към превъплъщението на Христос като Пантократор[29]. В иконографската християнска традиция осмислянето на централното изобразително поле е свързано с четворичността на кръста и посоките на света. В центъра на християнската сакрална иконография, изразяваща духовния мир на вярващия, е поставен Христос сред трите животински емблеми на апостолите и една в антропоидна форма. В религиозен план лъвът се свързва със символиката на Христос Съдника и на Христос Изцелителя, чиято книга или свитък носи[30]. Лъвският символ се явява в подобна трактовка като животинска емблема и на евангелиста Марко.

Една от най-популярните книги през Средновековието – „Физиологът“, представлява богословско съчинение, включващо десетки описания на животни, дървета и камъни. Основната част съдържа описание на определени качества (φύσεις), присъщи на животните, и поучителни обяснения (ἑρμηνεία) към тях. Лъвът е представен с три качества, уподобяващи го на Света Троица[31]. Когато лъвицата роди, малките лъвчета са слепи и мъртви в продължение на три дни. След което лъвът идва и им вдъхва живот, като духва по три пъти в ноздрите на всяко едно от тях. Според тази алегория лъвът е олицетворение на Светия Дух. Той съживява (спасява) за нов живот малките лъвчета (непокръстените души) по подобие на сътворения от Бог Адам. Във второто му качество той е описан като спящ, но дебнещ с отворени очи в седем посоки, за да се предпази от ловците. Тук той е представен като Иисус, който след Разпятието е спал, но с будно сърце[32]. А в третото му проявление в книгата се описва лъвица, гонена от преследващите я ловци, как замита с опашка следите си. В това си проявление лъвът е алегория на човека – изкушаван от дявола, но творящ добрини. Джурова коментира този пасаж от „Физиолога“ като израз на християнска добродетел, която присъждала на лъва различни духовни качества: силата на Логоса, победата на доброто над дявола, търсенето на добродетелта във вярата и надеждата за безсмъртие[33].

Семантиката на лъва символично пресъздава образа на Христос изразявайки амбивалентната същност на Божия син – предната част е аналогия на божествената същност на Спасителя, а задната на човешката му природа. В християнския мир той е умиротворителят, вдъхващ увереност на вярващия.

Художниците от периода на ранното християнство заимстват и популярния иконографски сюжет от късноелинистичното изкуство с тракиеца Орфей, свирещ на животни, и го адаптират към представянето на Христос в ролята му на добрия пастир. Тази иконография по същество пресъздава алегорична картина, която отговаря на ценностен мироглед на християнина. Тя е резултат от естествения духовен отглас на средновековния човек и отношението му към Бога, където Христос е изобразен като божи представител на земята в разказа на творението, като се подчертава неговата власт над животните[34]. Основен акцент на тази ценностна нагласа е, че посредством Христос Божият образ е в човешко отношение към света и извън него, към другите твари, над които стои[35].

---

[28] Този мотив води началото си от старозаветния текст на пророк Йезекил.
[29] Вседържител, или Пантократор – от гр. Παντοκρατωρ.
[30] **Шевалие, Геербрант**. Речник на символите. С., 1995, с. 636.
[31] **Икеда и Джурова.** Духът на лъва. С., 2000, с. 48-49.
[32] „*…аз спя, а сърцето мое бди*“ (Песн. 5: 2).
[33] **Икеда и Джурова.** Духът на лъва. С., 2000, с. 49.
[34] **Шиваров, Н.** Образът Божи на човека. – В: Образ и слово, С. 2004, с. 475.
[35] Пак там, с. 463.

През Ранното средновековие християнството по българските земи се разпространява на няколко етапа, но не наведнъж, а бавно и с разпокъсана ритмика, съпътствано от динамични политически сътресения. Трудното проникване на Христовата вяра по тези места е предопределено от сложната политическа и културна ситуация на Балканите след Голямото преселение на народите, варварските нашествия от север и последвалата криза на Византийската империя. Продължилите няколко века процеси на християнизация на местното население от бившите римски провинции Тракия и Мизия са възпрепятствани допълнително и от славянското преселение на Балканите, а по-късно и от основаването на Аспарухова България. Въпреки близостта на тези територии до Константинопол, Византия се изправя пред множество проблематични за имперската си и културна политика фактори, които затрудняват проникването на християнството на север. След заселването на прабългарите по устието на Дунав и съюзяването им със славянските племена новосформираната българска държава се превръща в един от най-големите ѝ политически противници на Балканския североизток. Към допълнителните фактори, които също затрудняват налагането на византийската официална християнска образност в изкуството по тези места, може да се споменат вътрешнополитическите кризи и религиозни сътресения, провокирани от разпространението на иконоборството в Империята.

В обобщение е добре да се спомене, че местното население по нашите земи до известна степен запазва езическите си културни практики и съхранява традиционната си обредност и през ранносредновековната епоха. Религиозният синкретизъм, който е характерен за късноелинистичния период, спомага една голяма част от анималистичните и фантастични култови образи да се съхранят живи в народните художествени занаяти. След Покръстването на българите из земите на Българското царство, но най-вече в ареала на българските столици, продължава мащабната строителна дейност, започната още по времето на Омуртаг. Местните майстори, които добре познават народните традиции, заимстват част от изобразителния репертоар на езическата религиозна сюжетика, особено анималистичните, като ги транслират и адаптират към изискванията на новото дворцово изкуство. Към тези животински образи можем да причислим и лъва, който заедно с грифона, пауна, орела и др. се интегрира в християнската материална култура. Срещаме го в различни произведения на изкуството от този период – една част са свързани с архитектурните паметници, друга – с коланните накити на българите, скъпоценните сервизи, амулетите и др.

Лъвските изображения в християнската култура на Първото българско царство са свързани основно с развитието на монументалното изкуство по нашите земи. Преди всичко една голяма част от тях са с иконографски произход, инспириран от предшестващите ги културни практики и езически образци, които след акта на Покръстването успели да се репродуцират и в християнското изкуство. Този процес до известна степен може да се обясни с характера на политическата дейност, възприета от Княза покръстител, чиято далновидност и държавническа активност сравнително бързо извела българската църква до статут на автокефалност. Това благоприятствало местното изкуство да съхрани част от своята езическа образност, защото българската държава, макар и въвела християнството, все още не била възприела изцяло стилистиката и изразните средства на византийската култура. Така че в първите няколко десетилетия след Покръстването по българските земи не настъпила голяма промяна в изобразителните похвати на местните майстори, но от византийска гледна точка подобно използване на анималистични образи в изкуството било схващано като езически акт и реално отстъпление от църковните канони. С течение на времето влиянието на византийското духовенство върху културните процеси в християнска България нараснало, а това постепенно довело и до западане на монументалното изкуство и регрес на езическата образност. Скулптурата нямала вече така изявена представителност, както от времето на съграждането на езическата българска държава.

В обобщение може да се каже, че с навлизане на християнството по нашите земи, лъвският образ се съхранява като част от местната материална и духовна култура. Въпреки че се среща върху произведения на християнското изкуство (шиферни старозагорски олтарни плочи, каменни архитектурни детайли от църква №1 на Аврадака и др.), той постепенно започва да губи своята сакрална мощ. Но лъвът не загубва своята актуалност за българите,

напротив – продължава да е характерен образ в народното ни творчество, т.е. съхранил се е жив в културните динамики по нашите земи.

1.4. Иконография

През първоначалните периоди на проявление в изкуството по българските земи лъвските образи рядко се проявяват самостоятелно. В сакралната иконография този символ често пъти е свързан композиционно с други антропоморфни или зооморфни образи. От гледна точка на развитието на образа през различните епохи символиката на лъва първоначално изразява сакрални съдържания и семантично се причислява към царствената митологична идеология в Древна Тракия.

От казаното дотук може да се направи следният извод: лъвът като символ, включен в иконографските митико-религиозни сюжетни графични архетипи, се проявява в няколко пространствено-синкретични структури и се трансфигурира във времето по осите на пространството: **горе–долу, ляво–дясно, център–периферия. Като динамика на сюжетите – от борба към омиротворяване и покой (от движение към статика). Като иконография и семантична трактовка образът на лъва в тракийското изкуство търпи трансформация: лъвът преминава от горна към долна пространствена композиционна локация (от център към периферия).** Иконографски сюжетиката, свързана с лъвската символика, е предопределена от културните напластявания и трансформации на религиозните схващания на древните хора през различните исторически епохи.

С оглед на изложената дотук информация могат да се определят няколко типа проявления на лъвската образност в зверинната и антропоморфната сакрална иконография чрез бинарни архетипни конфигуративни графични структури. Разглежданите **иконографски проявления на лъва в митико-религиозните сюжети могат да бъдат представени в следния класификационен порядък:**

А. Хищник – жертва

При това представяне на образа лъв в изкуството се обособява сакралният код **хищник–жертва**, разкриващ се чрез пространствената дихотомия **горе–долу.** Териоморфната графика на този образ, представена в иконографската опозиция **хищник–жертва**, се изразява чрез присъждането на доминираща позиция на лъва спрямо друго животно, която от семантична гледна точка определя позиционирането му в по-горна пространствена локация. Проявява се двоично-опозиционен пространствен код „горе-долу” чрез обособяване на сигизен животински чифтен образ в общия континуум „конкретно / абстрактно” на семантичното изобразително поле. При тази иконографска трактовка **хищникът (разкъсващият)** и **жертвата (храната или полезното животно) е възможно да изразяват както** инициацията на героизирания персонаж, представяща ловните изпитания на героя (лъва), така и сакрална картина, разкриваща обединение на противоположностите:

Лъв (хищник = ловец = цар)
(горна пространствена локация)

жертва (полезно животно)
(долна пространствена локация)

Б. Звяр – звяр

Лъвът се проявява като семантично тъждествен и равен по сила изобразителен знак спрямо друг подобен анималистичен (или фантастичен) образ. При иконографската схема ***звяр–звяр*** образите се развиват и в двете пространствени направления: по абсцисата (ляво–дясно) или ординатата (горе–долу) на основното изобразително поле. Графичната конфигурация се характеризира със симетрична структуроопределяща композиционна планировка и от психологическа гледна точка изразява обединение на противоположностите. При нея лъвът е

представен като антагонист, например на грифон, и се позиционира в следната иконографска планировка:

Лъв (долу) ---------- Грифон (горе)
свързан с елемента земя изразява силата, т.е. Божественото

При подобна изобразителна структура лъвът се свързва с елемента земя, докато грифонът, който също има лъвско тяло, но и крила – е свързан с небесното, т.е. с по-високата пространствена локация (ефира). Понякога в тази иконография се представя и змията, която е изразител на хтоничното, т.е. най-ниско пространствено определение, но е представена и изправена в ролята на медиатор на космическото пространство. Изображения с такава иконографска планировка изразяват симетрични, т.е. тъждествени структури, които представят борбата като сакрален акт – **хиеросгамос** (обединението на противоположностите).

В. Герой – звяр

Вариант на тази иконография е апотеозът на царя в тракийската торевтика. Лъвът е представен като антагонист на културния герой. Среща се в иконографския сюжет **герой се бори с лъв. В някои от сюжетите лъвът е равностоен противник на героя, т.е. равен по сила и семантично тъждествен с царя (културния герой).** Тъждествена композиционна планировка с тип Б, като разликата е във въвеждането на антропоморфния хероизиран образ:

Герой (покорител на дивото) ---------- лъв (животно антагонист)

Г. Конник – помощник

Иконографията представя лъва като помощник на бога конник Херос, който в персонификацията си на ловец преследва или убива полезен дивеч. Конят и лъвът в тази иконографска трактовка са представени като животни помощници, което предопределя тяхната спомагателна функция в разкриването на сакралното изобразяване на митологичния сюжет, свързан със слънчевия герой. В тракийското изкуство персонификацията на тракийския бог Херос представлява образ на конник – воин (ловец), устремен в ездитен бяг, изобразен в движение, развяващ своето наметало (код за въздух). Тази иконография е пряко свързана с развитието на антропоморфизацията на божествата и промяната в иконографските модели при пресъздаване на религиозните митове преди навлизането на християнството в културата по нашите земи. И в този период на културата на Европейския югоизток образът на **лъва се свързва с царската символика.** Ловецът е представен като покорител на дивото. **Лъвът заема долна пространствена локация** на изобразителното поле спрямо конника ловец (културен герой).

Ловец (покорител на дивото)
(горна пространствена локация)

---------- лъв (животно помощник) – роля на медиатор и помощник

Жертва – символизира дивото
(долна пространствена локация)

Д. Конник – звяр

Иконография, свързана с представянето на конника като ловец и покорител на дивото. Лъвската образност в този сюжет е представена като антагонист на героя и е в долна пространствена локация на основното изобразително поле спрямо конника ловец. Лъвът е промушен от оръжието на ловуващия, като обикновено това оръже е копие.

Ловец (покорител на дивото)
(горна пространствена локация)

Лъв – жертва – антагонист
символизира дивото
(долна пространствена локация)

Е. Укротеният лъв

Лъвът е представен не като звяр, а като опитомено или грижовно животно. Тази позиция е свързана с ранносредновековната иконография и разкрива философската християнска концепция за смирението. За вариант на тази иконографска трактовка може да се приеме и разпространеният сюжет за грижовната лъвица, която закриля малките си. Свързана е с женската същност на лъва и представлява алегоричен образ на Църквата.

Забележка: От изложеното дотук може да се обобщи, че въпреки изключителната иконографска интерпретация на лъва в древното изкуство и култура по нашите земи, в нито един древен паметник този анималистичен символ не се среща изобразен изправен на задните си крака (човешка поза). Това е изключително важна за настоящото изследване следа, защото тя подсказва, че в крайна сметка образът на *изправения лъв*[36], който иконографски е свързан с по-късната историческа средновековна епоха и развитието на хералдиката, е в смислова връзка с предходните времена. Или казано по друг начин: *възправянето на лъва* е резултат от естествен процес, при който историчните и културни напластявания стратиграфски и психологически предопределят трансформирането на образа именно в такава хибридна иконографска проекция. Можем да разглеждаме образа на *възправения лъв* като феноменологично проявление на културна памет, чрез което се изразява унаследеният архетипен модел. Ако хронологично проследим трансформативните процеси на проявлението на лъвския образ в изкуството по нашите земи, то бихме могли да обособим няколко основни модела на неговите проявления:

- **Първи (зверинен):** свързан с проявлението му, което разкрива неговата зверинна същност на хищник.
- **Втори (героичен):** свързан с развитието на религиозните идеи, антропоморфните божества и др. Семантично представя лъва като антагонист или помощник на героя.
- **Трети (емблематичен):** обобщен хибриден модел от предходните два: представя лъва като звяр, но в човешка поза. Тази иконография съдържа – психологически и културно – унаследената идея (архетипа) за лъвския символ и неговата семантична връзка с образа на човека (героя). Лъвската образност е транслирана към средновековния хоризонт на християнската култура, където тя не изразява предимно сакрални съдържания, а визира и определя социални категории и характеристики.

Последната иконография закономерно е обвързана с предходните проявления на лъвския символ в културата. Ако трябва да се обобщи, то в исторически аспект неговото проявление през Средновековието и Възраждането се разкрива в естествена и непреходна връзка с предишните му, отчасти унаследени, културно-феноменологични проявления. **Така че в позата на възправения лъв можем да съзрем предишните две образни характеристики на този символ – звяра и човека. Вертикализирането на позата му в хералдиката е следствие от тази културна наследеност, която от своя страна е дълбоко свързана с нарастването на колективното ниво на човешкото съзнание. Това уточнение е изключително важно за настоящия труд.**

Втора глава

СРЕДНОВЕКОВНИЯТ ЛЪВ
Символно-емблематичен период на развитие на символа лъв по българските земи и връзката му с някои хералдични практики

В тази част от изследването се представя влиянието на предхералдичните културни практики върху формирането на средновековните изобразителни проявления на лъва в българската култура и обособяването на **класови процеси, определящи властта и свързани със социалната високопредставителност в средновековната феодална българска държава**.

[36] Това обобщение се отнася само за лъвските изображения, проявени в изкуството по нашите земи. Изправени лъвски фигури се срещат в изкуството на Двуречието.

Проследява се преходът на лъвския символ от митико-религиозен към емблематичен период на развитие и трансформативната му промяна като изображение в културата на българите.

2.1. Символ и власт

Лъвът е от най-популярните анималистични образи, които се проявяват в различни произведения на изкуството още от Древността. Присъствието му в културата по нашите земи през различните исторически епохи е свързано с развитието на духовния мироглед на хората и колективните им ценностни нагласи. С налагането на християнството за официална религия в Първото българско царство постепенно лъвското символно проявление в културата по българските земи се десакрализира. През Ранното средновековие лъвският символ не губи изцяло своята сакрална актуалност, но семантично се транспонира в една различна, по-социална и присъща на феодалната епоха емблематична определеност – тази на знак за власт и могъщество. Трудно е да се определи къде е точната граница, която отделя сакралното от емблематичното му определение в психологически план през Средновековието. Подобна диференциация е сложна за проследяване, защото семантичната интерпретация на лъвския символ от гледна точка на религиозния хоризонт на християнина и езичника е различна, а преходът на трансформация на символите от сакралната към социалната им определеност се обуславя от различни фактори и динамики. В конкретния случай с проявлението на лъвската символна актуалност в културата на Първото българско царство са налице достатъчно предпоставки, които правят възможно утвърждаването на лъвската образност в изкуството и след акта на Покръстването. На първо място за това спомагат унаследените езически представи и вярвания, които местното народонаселение е съхранило до Ранното средновековие. Това позволило на лъвския образ да запази своята актуалност в българската култура и след приемане на християнството. Притегателната образна сила на лъва продължила да привлича вниманието на народните майстори занаятчии и да вълнува местната публика в лицето на феодалните управници.

Интересен факт е, че самата дума „символ“ в Древна Гърция (*simbolom*) означава веществен знак за едно или друго обществено съсловие, т.е. етимологично тя е свързана със сферата на политиката[37]. Символът може да се разглежда като образ със социално определящи функции и още Аристотел[38] споменава за това в своята „Политика“.

Трябва да споменем, че лъвът продължава образно да присъства в емблемите и инсигниите на царската власт и през Средновековието, заемайки подобаващо място в украсата на владетелските костюми. Още в Древен Китай лъвът е считан за едно от четирите животни, олицетворяващи идеята за властта[39]. В Стария завет той често се сравнява с Юда, Дан, Саул, Данаил и др.

Ранносредновековната епоха трансформира съществено концептуалните механизми при диференцирането и определянето чрез знаци на различните социални групи (класи), но част от древните езически символи намират проекция в християнската култура, а образите на животни, в това число и на лъва, продължават да служат на политическите и религиозни елити за легитимация на социалния им статус. Природата на този по същество консервативен механизъм при използването на животинските образи в културата през различните епохи може да се потърси в самото естество на човешката психика. Леви-Строс, коментирайки Русо, загатва за аналогия между животинското и социалното многообразие: „Именно защото човекът се усеща като първоначално индентичен с всичките си себеподобни (към които трябва да причислим и животните), той ще придобие способността да се разграничава от тях, т.е. – да вземе многообразието на видовете за концептуална основа на социалното многообразие“[40].

Анималистичните изображения са неизменна част от образно-символния реквизит на феодалните елити през Средновековието, но в контекста на християнския мироглед, който

---

[37] **Бочалов**, В.В. Власть и символ. – В: Символы и антибутиы власти, Санкт-Петербург, 1996, с. 16.
[38] **Аристотел.** Политика, I, с. 21.
[39] Мифы народов мира, т. 2, М.: 1988 г., с. 41-42
[40] Речник на символите. С.: 1995, с. 350.

определя колективните ценности на средновековното общество, те вече се схващат не като сакрални образи и символи, а като емблеми с предимно социално приложение – да определят образно високопредставените елити, т.е. те са се превърнали в отличителни знаци на аристокрацията. Този символен реквизит е известен в науката под името *регалия*, или *инсигния*. И дветте думи са с латински произход[41] и имат едно и също значение – отличителен или по-точно владетелски знак. В българската научна литература основно се налага терминът *инсигния*. Лъвът, чрез емблематично-символното си определение, продължава да се проявява в инсигниите на българската средновековна аристокрация, а неговата образност е неизменна част от културата на средновековната ни държава.

2.2. Българите и лъвът

В музея „Палацо Венеция“ в Рим се съхранява едно от най-богатите на иконографски мотиви произведение на българското изкуство от Първото българско царство – малък дървен сандък, открит в катедралния храм на италианския град Терачина. Това великолепно постижение на резбарското изкуство дава възможност на изследователите да се докоснат до многообразния на иконографска сюжетика и персонажи свят на българското мито-религиозно творчество от епохата на Ранното средновековие. Тази част от изследването се фокусира върху произведението поради няколко причини: сцените, изобразени върху него, са пряко свързани със сакралния свят на българите; създадено е в епоха, през която започва постепенна трансформация от религиозен към властови (емблематичен) статус на символите в културата; и накрая, но не и по значение, върху него нееднократно е представено изображение на лъв.

Сандъкът със сравнително малки размери (105/58 см) е от втората половина на IX в. Върху предната и двете му странични стени са скулптирани 18 обособени полета, съдържащи 22 различни изображения[42]. Върху две от сцените е изобразен конник, който промушва с копието си лъв. Иконографският сюжет на изображенията наподобява този от величествената монументална група, изсечена в скалите на Мадарското плато. И докато Мадарският конник преди всичко е произведение на високопредставителното дворцово изкуство, свързано с процесите на утвърждаване на българската държавност, то върху стените на сандъка от Терачина е представена и една друга страна от ранносредновековното изкуство на българите. През този исторически период богатството и изобразителната сила на мито-религиозния образен език на славяните и прабългарите се преплита осезаемо с иконографския изобразителен репертоар на средиземноморския и иранския художествен кръг.

Появата на подобен род паметник е следствие от многопластови културно-социални процеси, свързани с миграционната активност на различните етнонародностни групи на Балканите през Ранното средновековие. Именно от началото на това, изпълнено с културнотрансформативни динамики време е и сандъкът от Терачина. Сюжетите и образите, изваяни от умелото длето на незнайния български майстор резбар, насочват изследователите към природата и произхода на тяхната иконография[43] в различни посоки. Мавродинов коментира, че те съставляват основния репертоар на славянската и прабългарската художествена промишленост. Той отнася сюжетите с конници, лъвове, грифони и кучета към прабългарското мито-поетично народно творчество, а тези с птици и коне – към славянското. Друга част, като змията и орела, кентаврите, са заети от средиземноморския художествен регион, а борбата на пешака воин с лъва – от иранския. Корените на тези изобразителни мотиви са дълбоко свързани с духовния свят на новопокръстените поданици на княз Борис Михаил, а изображенията на животни и хора разкриват разнообразието на мито-поетичния им свят. В много от скулптираните сцени се среща и изображение на лъв. Те показват до каква степен лъвският анималистичен символ е значим и в новата християнска държава непосредствено след акта на Покръстването.

---

[41] *Regalia* и *insigne*.

[42] **Мавродинов**, Н. Старобългарското изкуство. С.: 2013, с. 103.

[43] Вж. **Божков** (Приноси, 2000) и **Милчева** (Сандъкът от Терачина, 2001).

Върху сандъка от Терачина срещаме изобразени множество сцени с животинско и човешко фигуративно присъствие. Върху предната стена на сандъка са изобразени две изправени голи фигури на мъж и жена, прикрили с розети слабините си, между тях е представена изопната по вертикалата змия. Образите, явно заимствани от християнската иконография (Адам и Ева), са с подчертан езически характер и най-вероятно представят митични прадеди. Над тях има изобразен грифон (!) с човешко лице, лъвско тяло и разперени криле. Отляво на тази сцена е изобразен безбрад герой с животински рога, захапан от змия, който е в схватка с лъв, над тях е изобразена кръжаща птица (орел), а под лъва, в краката на антропоидния персонаж – разярено куче (или вълк)[44]. Персонажът е облечен с широкопола дреха на ромбове до коленете и държи в ръката си меч. Сравнявайки този персонаж със сходни образци от други български паметници[45] от онова време, може да предположим, че изображението е обобщаващ образ на първожрец кан. Изобразяването на подобен персонаж с животинска одежда, въоръжен с меч в ръка, свидетелства за неговата власт над дивите сили и воинската му предводителска същност. Двете основни фигури от сцената – лъвът и жрецът, са предадени с глави в анфас, което подсказва тяхната семантична тъждественост. Всички други животински фигури в тази сцена са изобразени в профил. За шаманските екстатични практики на степните народи, при които жрецът се превъплъщава в магично същество, се ползват различни животински елементи при маскирането на шамана: кожа, пера, зъби, рога и др. Обличането на шамана с „животинска дреха“ реконструира на обектно ниво важна част от архаичния митологичен разказ, който разкрива символично магичните сили на културния герой. Проявлението на свръхестествени качества при покоряването на „дивото“ е важна част от мито-религиозния хоризонт на архаичните общества при утвърждаването на социалните механизми при избора им на духовен водач. При част от индоевропейските народи подобни маскировъчни практики от езическата ритуалност за превъплъщение на жреца се съхраняват във времето. Достигнали под различна форма в празничната обредност и през християнския период, тези архаични техники на магичната игра остават задълго актуални в колективната памет на нашия народ и през Средновековието. Да споменем само колко жива и непосредствена е кукерската игра в много райони на България и досега. Свръхестествената символност е кодирана в анималистичната атрибуция на шаманската (кукерска) носия, която семантично разкрива способността на жреца за овладяване на дивата природа и силата на зверовете, т.е. за придобиване на магичната им сила. Елиаде, анализирайки символичната същност на шаманския костюм, заключава[46], че „Сама по себе си носията представлява религиозен микрокосмос, качествено различен от околното профанно пространство“.

За по-цялостното анализиране на сцената с безбрадия герой и ролята на лъва в този сюжет може да се коментират и другите зверинни изображения, включени в нея. Те насочват тълкуването на подобни анималистични образи към използването на зверинни пространствени кодове за изобразителното изразяване нивата на космическото пространство: орелът, който е свързан със семантичното определение за „горе“ и „божественото царство“; змията – с нейната по-скоро „ниска“ природа, отнасяща я към представителите на „долния свят“; кучето (вълкът!) – свързано с полудивата природа. Това от своя страна ни разкрива свръхестествената същност на изобразения митологичен персонаж – той е овладял космическото пространство във всичките му измерения, опитомявайки или по-точно приемайки, дори чрез ухапване, орендата на зверовете. Героят жрец тържествува над „дивото“, а крайният акт на това свещенодействие е укротяването (пренасянето в жертва) на най-страшния от всички зверове – лъва. С умъртвяване (укротяване) на звяра се завършва смислово цикълът от митичния разказ, който разкрива свръхчовешкия статус на първооснователя предтеча. От покорител на „дивото“ той се превръща и във водач на общността, защото вече е проявил своята свръхестествена сила в света на хората. Той притежава орендата, а тя принадлежи на призваните да владеят различните нива

[44] **Милчева**, Хр. Сандъкът от Терачина. С.: 2001, с. 41.

[45] Пак там, с. 70-71. Става въпрос за две запазени от времето на Първото българско царство изображения на жреци шамани. Едното (Мадарският жрец) представлява маг с птица в ръка, изобразени върху част от съд, намерен в Мадара, а другото е на жрец от Шуменската плочка.

[46] **Елиаде**, М. Шаманизъм и архаичните техниики на екстаза. С.: 2013, с. 140.

на Космоса и да говорят езика на зверовете. Казано по друг начин – да е във връзка с тайнствените сили отвъд човешкото познание, т.е. със „света на боговете“.

Важно е да се спомене, че специалното качество на „шаманските сили“ в никакъв случай не зависи от източниците им, нито пък от обстоятелството, че те се въплъщават в определени животни пазители. Духове помощници и пазители съществуват почти из целия Космос[47] и са достъпни за всеки, решил да премине изпитания заради тях. Елиаде казва, че **„Не притежаването на умения или на дух пазител отличава шамана от другия човек от рода, а екстатичното преживяване**“[48]. Тази важна отлика е свързана с действието, магичния игрови акт при шаманската игра, който реконструира героичния първоопит на основателя на рода – покоряването на дивата природа. **Феноменологичното проявление на екстатичния опит при това свещенодействие до известна степен може да ни подскаже защо умъртвяването на диво животно за степните народи е така важно и е обвързано с основаването на държава. Това действие е присъщо на кана – той, като духовен водач и военен предводител на рода, може да забие копието си и да овладее космическото пространство по волята на върховното божество, т.е. да легитимира пред общността своята власт.** Затова и лъвът, този толкова разпространен в индоевропейската култура символ, неизменно присъства в подобна ерофанична интерпретация на изобразително ниво в изкуството на Първото българско царство. Присъства и в централните сцени от предната страна на сандъка от Терачина. Обръзът на лъва при тях е антагонистичен на героя, но е и символ на висше проявление на свръхчовешкото действие (подвига). Този акт е присъщ на духовния водач на рода, затова и канът убива с копието си лъв. Явно лъвът е имал важна семантична стойност за българската аристокрация и по време на основаването на Аспарухова България**. И още нещо, което заслужава внимание: да не се пропуска фактът, че освен като воини – първоводачи на рода, някои от кановете се изявявали и като върховни жреци.** В тази връзка лъвската жертва символично може да е била обвързана и с изразяване на амбивалентната същност на владетеля кан – като властелин не само над територия, но и на култура.

Интересен факт, свързан с лъвската символика и канската власт, е пресъздаден и изпод перото на византийските хронисти. През 813 г. Крум обсажда Константинопол[49]. По време на оттеглянето на войските от покрайнините на византийската столица войските на българския кан плячкосват бронзовия лъв, мечката и идрийския дракон заедно с други статуи[50] и ги отнасят към България.

Плячкосването на бронзовия лъв от българите свидетелства за интерес към този паметник от тяхна страна и припознаването му за ценен. Може само да се гадае каква е била последващата му съдба и дали е бил пренесен в Плиска и изложен като важен трофей в двореца на Крум или в някой от неговите укрепени аули. Важно е да се акцентира върху факта, че лъвът и другите скулптирани фигури на животни са имали важна стойност за канската власт, за да бъдат откарани от Константинопол и пренесени в българските земи.

Остава отворен въпросът дали наистина е имало живи лъвове в канските дворци и до каква степен това е било възможно. Мавродинов отчасти отхвърля спекулациите относно липсата на открити ясни доказателства за наличието на лъвове по нашите земи и поддържа становището, че в България може да е имало такива в канския дворец. За пример той припомня средновековната практика – египетският султан и багдадският халиф са подарявали опитомени лъвове на византийските императори[51]. Според него не е изключено в двореца в Плиска да са се разхождали подарени от арабските владетели опитомени лъвове. Може да се предположи, че в дворците на българските канове, които се явяват територии и висша еманация на тяхната царственост, са се разхождали лъвове, но това са по-скоро догадки, за които няма преки свидетелства. Извън тях обаче съществуват множество факти, които доказват връзката между лъвската образност и канската високопредставителна власт – това са паметниците на архитектурата и произведенията на изкуството от ранносредновековната българска държава.

---

[47] **Елиаде**, М. Шаманизъм и архаичните техники на екстаза. С.: 2013, с. 106-107.

[48] Пак там, с. 106.

[49] Свидетелство за това дава и византийският хронист, известен като продължителя на Георги Монах, написал анонимна хроника, съдържаща ценни сведения и данни за Първото българско царство.

[50] **Божков**, А. Българско изобразително изкуство. С.: 1988, с. 74.

[51] Пак там, с. 96.

Тук е и мястото да се спомене за една важна отлика между българската (езическа) и византийската (християнска) архитектура през Ранното средновековие. Тя до голяма степен се дължи на културните предпоставки и разликите, които съществуват между България и Византия при оформянето на архитектурния облик на средновековните им градове. В българското строителство от времето на Първото българско царство, особено през езическия период, изключително внимание се отделя на присъствието на скулптурата при оформянето на общия облик на столицата. Тази монументална архитектурна тенденция отчасти се запазва и през следващия християнски период, свързан със съграждането на новата белокаменна престолнина на българите – Преслав. Около основните столични центрове на българската държава се е формирала местна художествена школа, която била свързана със създаването специфична продукция за нуждите на държавните елити. Цончева свързва формирането на Плиско-Преславската художествена школа със стабилизирането на силната централна власт, която развивала специфична духовна дейност, голямо строителство и художествена култура[52]. Нейното определение относно местната ранносредновековна школа добре описва характерността ѝ, като подчертава връзката ѝ с предшестващите култури.

Лъвската образност в изкуството на Първата българска държава има изключително подчертано присъствие. Тя е изразена в множество предметни форми на материалната култура на българите, но особено силно се изявява в **каменната пластика.** Не бива да забравяме и местното тракийско население, което, макар и прегрупирано географски, етнически и социално след преселенията на народите, е пряко свързано с налагането на този царствен символ в културата по нашите земи**.** Може да предположим, че съществуват и известни прилики между представите на древните траки и прабългарите относно символичното значение на лъва в духовен аспект. Разбира се, те са съвсем условни и хипотетични, но напълно възможни и оправдани с оглед на голямото значение, което отдават на лъва и двете езически култури. Съвсем естествено е този символ – дошъл за пореден път от Изтока, да приеме и ново семантично тълкувание през този динамичен исторически период на културна и социална трансформация. Да припомним, че лъвът е свързан с митологичната сюжетика и религиозна иконография на прабългарите, но в условията на политическото утвърждаване на държавността им той вече придобива и друга смислова интерпретация – **преди всичко се превръща в символ на власт и могъщество**. Прабългарските военно-политически елити, които упражнявали една сравнително нова за тях форма за управление – държавната, налагат инвеститура от допълнителни културни маркери, които да подчертаят правата им над територии и общности. Силната централизирана държава, която те съградили, се нуждаела от характерен образно-материален инструментариум за подобно социално-политическо въздействие, а основна роля в това отношение била отредена на лъвската образност и нейното проявление в изкуството на Първото българско царство. **Лъвът се обособил като анималистичен символ, пряко свързан с канската власт, т.е. в емблема на власт и държавност.** В този ред на мисли можем да разглеждаме неговото проявление в културата на ранносредновековна България като своего рода естествено надграждане и продължение на изобразителни традиции и практики, свързани с използването на символи, които са унаследени от предшестващата късноелинистична епоха.

2.3. Каменните лъвове

Мадарският лъв

Многобройните публикации относно произхода и символиката на единствения по рода си скален релеф в Европа – Мадарския конник – през изминалите десетилетия осветлиха, но не разясниха докрай естеството на някои от композиционните образи в тази скулптурна група. Релефът е на конник, промушил с копието си лъв, изобразено е и тичащо куче. Около скулптурната група е изсечен надпис с гръцки букви от три части[53], от който става ясно, че българите са оказали военна помощ на византийците. Надписите са изписани на официалния

[52] **Цончева**, М. Художествени школи в изкуството на Първа българска държава. – В: 1300 години българско изобразително изкуство. С.: 1984, с. 27.

[53] **Мавродинов**, Н. Старобългарското изкуство. С.: 2013, с. 94.

език по онова време – гръцкия, и са от три различни периода[54]. Конната група е предадена в ход. Изобразената сцена внушава тържественост – конят е със силно изпъчени гърди и високо вдигнат крак, лъвът е повален и промушен. Третата фигура – на куче, подобно на хртка – е изобразена в явен бяг зад конната група. Изобразената върху скалите сцена не е наративна.

Мнозина автори защитават различни становища относно иконографията на този високопредставителен паметник от първите десетилетия на Първото българско царство. Според изразените хипотези на някои от тях в скалите на Мадарското плато е изсечен събирателен образ на български владетел, въплътен в образ на конник, чрез който символично се репрезентира ханската институционална представителност. Според други това е образ на конкретна историческа личност, вероятно някой от българските канове. По мнението на Бешевлиев това е кан Тервел, а Добрев защитава хипотезата, че това е самият родоначалник на българската държава – кан Аспарух[55]. Но извън тази полемика, която и днес е актуална, като че ли се наложи общото становище, че фигурата в краката на коня – на поваления и промушен с късо копие лъв, представлява анималистичен образ, символизиращ победа над врага. Лъвът е пресъздаден с муцуна в анфас, тяло в профил, а опашката му е вдигната във въздуха. Релефът не е добре запазен, но благодарение на организираната през 1954 г. експедиция от БАН той е щателно проучен и изследван. От разчитането на надписа, разположен около скулптираната група, са преведени приблизително около 100 думи. Бешевлиев го тълкува като текст[56], в който е упомената помощта, оказана на византийците от страна на българите.

Издигнат нависоко от земята, релефът олицетворява силата на ханската власт[57]. Фигурите са представени във възходяща перспектива, като композицията им е пирамидална. Вероятно лъвската образност, експонирана върху скалите на Мадарското плато, има антагонистично значение и е семантично обвързана с победа над врага. Относно иконографията и ролята на лъва в композиционната структура – на този добре стоящ според Мавродинов[58] в своята епоха паметник – може да се коментират някои интересни детайли: високо вдигнатата му опашка и спецификата на позата му, общата цветност на релефа, както и предположението, че в гърба е промушен с късо копие с неясен горен край, който може да е конска опашка и др.

Подобни сцени – антропоморфни персонажи, представени върху кон и изобразени заедно с лъвски фигури или други фантастични и / или реални животни – не са изолирани явления за изкуството и художествените практики на Персия, Византия и християнски Египет през VII в. По този повод Герасимов[59] припомня споменатата за пръв път от Миятев иконография на триумфална сцена, изобразена върху копринен плат, и евентуалната връзка, която може да съществува между подобни произведения от императорските работилници в Цариград и работата на мадарския скулптор. В един друг паметник – златните пластинки от Кунагота, открити в Унгария, за които Мавродинов казва, че нееднократно е изобразен иконографският мотив *борба на човек с лъв* – също срещаме подчертано иранско влияние. При него антропоморфното божество промушва с копието си лъв, който е представен в устремно движение и с протегнати предни лапи[60].

Несъмнено в иконографията и изпълнението на този единствен по вида си монументален паметник в Европа се съзира азиатско влияние, но Мадарският конник е преди всичко дворцово произведение и като такова то е пряко обусловено от институционалното представяне на канската власт. Скалният шедьовър, изсечен в Мадарските скали, е свързан исторически с едно от най-съществените за българите събития – създаването на Аспаруховата държава. Сцената с поваления в краката на конника лъв по същество е триумфална. Хипотетично скалният конник може да изобразява реален български владетел, а не митологичен персонаж, като лъвът, от друга страна, е възможно да символизира победения враг Византия, но в подкрепа на това твърдение няма събрани достатъчно доказателства. Извън хипотезите изводът, който

[54] Каменна пластика. С.: 1973, с. 27.
[55] **Милчева**, Хр. Сандъкът от Терачина. С.: 2001, с. 95.
[56] **Бешевлиев**, В. Прабългарски епиграфски паметници. С.: 1981, с. 12.
[57] **Цончева**, М. Художествени школи в изкуството на Първата българска държава. – В: 1300 години българско изобразително изкуство. С.: 1984, с. 28.
[58] **Мавровинов**, Н. Старобългарското изкуство. С.: 2013, с. 94-103.
[59] **Герасимов**, Т. Проучване върху Мадарския скален релеф. – В: Мадарският конник. С.: 1956, с. 132.
[60] **Мавровинов**, Н. Старобългарското изкуство. С.: 2013, с. 23.

категорично се налага, е, че мадарският сюжет е пряко свързан с изобразяване на величие и образно лигитимиране на владетелски права над територия и култура. Лъвът в скалната композиционна група е важен и съществен символен образ, свързан с представянето на кана конник в неговото воинско превъплъщение на победител.

Лъвските статуи

От намерените по българските земи епиграфски каменни паметници от Първото българско царство научаваме, че българите са развивали освен значима военна, и мащабна строителна дейност в областта на старата си столица Плиска. От времето на кан Омуртаг, който може да определим като една от основните държавнически фигури, свързани с развитието на строителната активност из земите на езическа България, са достигнали няколко надписа, които имат връзка със символиката на лъва като властови символ. Важна стойност в проучването на генезиса на подобен аспект от символа лъв има надписът, открит по време на археологическите разкопки, провели се през 1905 г. от Рафаил Попов. Изсечен е върху каменна колона с размер 6.15 м. Днес долният край на колоната е отчупен и височината и е 3.83 м. Бешевлиев[61] публикува в превод надписа, който е добре запазен. За пръв път в подобен надпис срещаме официалната титла „от бога архонт“, която се явява властово определение при титулуването на българския кан. Определението има по-висока семантична стойност от другата гръцка аристократична титулатура „архонт“, използвана също от прабългарската аристокрация. Титлата „от бога архонт“, става част от държавническата практика след Омуртаг да се използва при титулуването на българските канове.

От надписа върху колоната научаваме, че българският първоводител поставил два лъва върху колони. Този акт по същество е имал символично значение за Омуртаг, а със съграждането на подобен монументален паметник вероятно е търсено конкретно внушение, което да легитимира владетелските му права над територия и култура. В тази връзка дадената му свише от Бога власт намира символично проявление и се изразява алегорично чрез асамблирането на лъвската образност в споменатия монумент. Животинските фигури, които българският първовладетел кан (от бога архонт) решава не само да постави върху колоните, но и да запише върху въпросния каменен надпис, красноречиво говорят за важната роля на лъвската символика за българската канова аристокрация по онова време. И още нещо – загатва за семантичната връзка **БОГ – КАН – ЛЪВ.** Това е изключително важна еманация и смислова проекция на религиозните, социалните и политическите схващания на древните българи. Чрез тази троично-символна система, която изразява оста:

небе = бог
човек = медиатор
земя = звяр (лъв)

Благодарение на вертикализацията на космическото пространството е изградена йерархична система и Вселената е хармонизирана: най-отгоре е върховното божество (Тангра = небе), което легитимира владетелски права на земния си наместник (кана архонт), а той от своя страна управлява териториално Природата (лъв = земя). И тъй като лъвът е символично свързан с канската власт в земното ѝ превъплъщение, то той е и тъждествен, т.е. равен на нея символ. Така че симетричната структура **КАН – ЛЪВ** е най-логичната семантична тъждествена двойка, която може да изведем логически от споменатата по-горе система.

По времето на Омуртаг постепенно навлизат културни практики, свързани с византийската имперска политика, които оказват съществено влияние върху администрирането на властта в българската държава. Паралелно с подема на тези процеси, които са следствие от ранносредновековната културно-политическа динамика между Византия и България, се запазват и старите култови практики, свързани с върховното божество на прабългарите – Тангра. На южния край на терасата в Мадара е открита почти разрушена църквица от XIV в. Но в нея е открит един палеографски документ – прабългарски надпис, от който става ясно, че кан Омуртаг е извършил жертвоприношение на бог Тангра. Това е единственият документ, изсечен

[61] **Бешевлиев**, В. Прабългарски епиграфски паметници. С.: 1981, с. 129-130.

в мраморна колона[62], който свидетелства за такъв култ у прабългарите по тези места. Известно е, че тюрко-татарите почитат великия небесен бог, всемогъщия Творец[63], който във времето се преобразува в *deus otiosus* (отпочиващ бог). Името на бога означава „Небе“, както е при Тегри на монголите, Тангра на прабългарите, Тингир на белтирите и Тангара на якутите.

Но да се върнем към намерената от Попов колона край Чаталар и темата за лъвовете, които се споменават в надписа върху нея. Каква е била точно ролята на лъва и неговата връзка с върховното божество на прабългарите, си остава засега неизяснен въпрос. Поради оскъдните източници не може да се изгради цялостна хипотеза, която да разкрие семантичната им връзка, но съдейки по достигнали до нас паметници от този период, можем да заключим: несъмнено лъвът е свързан с канската власт, а тя от своя страна е предопределена свише от върховното божество. Подобна астрална проекция върху земното превъплъщене на овластения първоводач е съществена за централизираното управление на ранносредновековната българска държава. Тя своего рода поставя кана в ролята му на медиатор между световете и му присъжда средищна социално-магическа функция: да балансира между земното, олицетворено от лъва, и божественото, свързано с върховното божество – небето. Така че образното проявление на лъва в изкуството на Първата българска държава символично е свързано с героичната същност на върховния водач и неговата роля за социалния статус на обществото. Доказателство за това символно проявление са откритите лъвски триизмерни статуи от района на Плиска:

- ***Статуя на лъв от входа на аула на р. Тича.***
- ***Статуя на лъв от Плиска***

И двете скулптирани лъвски изображения са участвали в художественото оформление на портите на канските дворци и имат високопредставителна функция. Стиловите им характеристики на анималистични образи са почти същите като при оформлението на Златното съкровище от Наг Сент Миклош, но формите и детайлите са пресъздадени по-опростено. Подобна скулптурна трактовка и сюжетика по онова време не се среща нито във Византия, нито в Западна Европа[64]. Тази особеност може да отдадем на самобитния характер на каменната ранносредновековна българска пластика, особено онази, която е свързана с изображенията на животни. Аналогична изобразителна тенденция се забелязва и при лъвските и други животински изображения – част от архитектурното оформление на манастирския комплекс Аврадака (X в.). По онова време на престола на българската държава се е възкачил първородният син на цар Симеон – Петър. Това, което трябва да се спомене за тези изображения, е, че такъв вид скулптурна украса не се среща в нито една църква във Византия от онзи период, а в романското изкуство подобни скулптирани образи на животни се появяват много по-късно – едва през XI–XII в.[65] По времето на цар Петър започва постепенният упадък на скулптурната пластика в изкуството по българските земи, като триизмерните пластични образи постепенно отстъпват място на релефните изображения. Пример за това са широко известните плочи от Стара Загора, в които, както стана дума по-рано, също се срещат изображения на лъвове.

В заключение можем да обобщим, че най-разпространеният анималистичен образ от времето на Първото българско царство в българското изкуство е този на лъва. Това жевотно определено има съществено значение за местната българска аристокрация и е пряко свързано със символите на властта и управлението. Неговата актуалност продължава да вълнува местните майстори, които го въплъщават в различни каменни образи и сюжети в нашето изкуство и след акта на Покръстването.

---

[62] **Бешевлиев**, В. Прабългарски епиграфски паметници. С.: 1981, с. 51.
[63] **Елиаде**, М. Шаманизъм и архаичните техники на екстаза. С.: 2013, с. 26-27.
[64] **Василиев, Силяковска-Новикова, Труфешев, Любенова**. Каменна пластика. С.: 1973.
[65] **Мавродинов**, Н. Старобългарското изкуство. С.: 2013, с. 291.

Трета глава

ХЕРАЛДИЧНИЯТ ЛЪВ

Културен трансфер, социални механизми и хералдични практики, свързани с разпространението на българския герб на Балканите

В тази част се изследват някои от хералдичните и социални практики, свързани с разпространението на българския герб в Европа. Това е период, през който постепенно се утвърждават светски ценностни нагласи в християнските общности на Балканите, които изместват традиционната аксиология и формират нови граждански разбирания относно символиката на образите в изкуството. Проследява се лъвската символика в балканската култура, в частност и в българската, и някои хералдични практики, които са свързани с процесите на националните борби за самоопределение и независимост на балканските народи.

3.1. Лъвът в хералдиката

Лъвът е най-разпространената анималистична фигура в хералдичните европейски практики. Неговото безспорно първенство в тази област на културата определя и голямото разнообразие от графични изобразителни пози, както и използването на този символен образ в династичните и държавните гербове на много народи. Науката за изучаването на гербовете се нарича хералдика. Най-общо казано, тя е наука[66], която изучава основно гербовите изображения и различни видове отличителни знаци, символизиращи територия, колективна организация, род или отделна личност.

В тази част от изследването се коментират някои процеси, довели до утвърждаването на хералдиката в европейската култура, периодите ѝ на развитие, етимологичния произход на хералдичните термини, различни рицарски практики, свързани с утвърждаването на гербовите образи и др. Акцентира се върху различни социални и културни механизми, свързани с използването на лъвската символика в хералдиката. Споменава се и класификацията на Христо Дерменджиев, който систематизира гербовете в западната хералдика според вида на тяхното утвърждаване и право на принадлежност в девет групи [67] и изтъква факта, че в една значима част от тях лъвското фигуративно присъствие е водещо и силно откроено. Това обстоятелство може да се отдаде на факта, че лъвът е една от най-разпространените анималистични фигури в европейската хералдика, а този факт пряко рефлектира върху навлизането на неговия образ в балканската, в частност и българската хералдика.

В хералдическите практики на Стария континет през Средновековието се формира сложна система от правила, която указва терминологията при описанията на гербовете, изобразителните принципи, чрез които се конструира гербовото изображение и се използват цветовете, видовете фигури – хералдически и нехералдически, делението на щита и номерирането на полетата му, основните видове щитове и т.н. Тя е определящя за образните характеристики на анималистичните изображения и налага стандарт от изобразителни позиции, чрез които те се представят в гербовете. Основният животински образ, който е базов при описание на хералдическите пози в хералдиката, е този на лъва. Изброяват се най-разпространените му пози в хералдиката.

При описание на животните в хералдиката не се счита за необходимо описанието на основната им поза, която всяко едно от тях притежава по подразбиране. За лъва това е рампант[68].

---

[66] Вж. **Дерменджиев**, Хр. Значимостта на хералдиката като помощна историческа дисциплина и мястото ѝ в историческата наука. ПИД, т. 4. С.: 1986.

[67] **Дерменджиев**, Хр. Значимостта на хералдиката като помощна историческа дисциплина и мястото ѝ в историческата наука. ПИД, т. 4. С.: 1986, с. 66-70.

[68] От старофренското "rearing up". Символизира смелост. Изобразява се в профил с изваден език, изправен на задните си лапи. Предните лапи са вдигнати, като дясната е пред лявата, а лявата отдолу. Опашката завършва с топка, изобразява се силно извита и почти прилепнала към тялото – силно наподобява латинската буква S. Когато лъв рампант е с обърната към зрителя глава, се нарича *рампант гардан* (*Rampant guardant*, анг.), или *лъвов леопард*

***

Бурният подем на развитието на хералдиката по време на Кръстоносните походи в Европа оказва известно влияние върху способите на изобразяване на анималистичните изображения в художествените практики и на Балканския полуостров. Аристократичните прослойки от Югоизточна Европа заимстват част от изобразителните характеристики на латинските гербове и започват да ги използват за собствените културни потребности. Подобни процеси са естествено предопределени от историческите обстоятелства и връзките, които са се развили между балканските и другите европейски народи през Средновековието[69]. След установяването на Латинската империя (1204-1261) и превземането на Константинопол от участниците в Четвъртия кръстоносен поход влиянието, което оказва латинската култура на западното рицарство върху естетическите виждания на местните аристократични елити на Балканите, се засилва. Тези тенденции се динамизират във време, което съвпада с периода на възстановяването на българската средновековна държава от Асеневци. Новата столица на българите – Търново, бързо се превръща във важна геополитическа точка върху картата на Европейския югоизток и се намесва активно в традиционното политическо съперничество между Рим и Константинопол. След като Калоян получава титлата крал (***Rex Bulgarorum et Blachorum***) и са му връчени корона и скиптър от пратеника на Римокатолическата църква кардинал Лъв, българската държава и църква разширяват своето влияние в региона. Търновските боляри печелят признание и от византийската аристократична прослойка, утвърждавайки се като значим фактор, определящ развитието на политическите и културните динамики в Югоизточна Европа. След смъртта на цар Калоян Византийският двор сближава позициите си с България в търсенето на подходящи поддръжници на своята политика срещу римокатолическото влияние на Балканите. Политическите отношения между двете средновековни държави пряко рефлектира върху развитието на образния репертоар в българската култура и способите, с които местните майстори са отразявали тези тенденции в произведенията на художествените занаяти и изобразителното изкуство. От една страна, това е спомогнало за налагането на източни изобразителни византийски практики в украсата на облеклото, сервизите и накитите на българската аристокрация, но от друга, местните търновски първенци, съблюдавайки традицията, търсят определена приемственост с образността на дворцовото си изкуство с това на Първата българска държава. В началото на XIII в. България възвръща политическото си могъщество и търси достойни изражения на своята независимост. Подобен стремеж провокира откриването и на артефакти от старите български столици и дворци и пренасянето им в Търново, защото те доказват величието на Българското царство и подсилват властовите претенции на търновските боляри.

Произведенията на изкуството, които се създават, за да отговорят на потребностите им, са ориентирани предимно към източните (византийски) художествени практики, като това е предопределено от традиционното доминиране на византийската култура в Средиземноморския и Балканския регион през Средновековието.

През Второто българско царство изображения на двуглав орел, лъв и грифон са широко разпространени в дворцовото изобразително изкуство. Съществуват различни хипотези, изказани относно значението на тези символи на българската култура през XIV в. Христо Дерменджиев подкрепя изразеното общо становище на авторския колектив на изследването „Каменна пластика“ за появата на символа на двуглавия орел върху средновековните български паметници с родствените връзки, които са съществували между царските дворове на българската и византийската държава. Подобна обвързаност между двете християнски средновековни държави и аристократичните символи е забелязана по-напред от Н. Мушмов в изследването му на българските царски печати и средновековното монетосечене. Христо Дерменджиев специално акцентира върху обстоятелството, че изображенията на двуглав орел и лъв върху паметниците от Втората българска държава не трябва да се разглеждат като династични знаци (!), а като владетелски символи. Анализът е съществен, защото определя

(*Lion Léopardé*, фр.). Превежда се „пълзящ страж“ и символизира великодушие и предпазливост. Когато е изобразен с глава, обърната назад – *Lion Rampant Regardant* (англ.)

[69] В Търновград е имало квартал, който се е наричал Латински.

специфичните характеристики на хералдичните образи в средновековната българска култура. Цитират се възгледите му относно тази проблематика. Споменават се и съжденията на Стоян Антонов[70], който изтъква факта, че в класическата хералдика лъвът означава пряката, а в по-ранните исторически периоди и племенната власт, която е представена в опозиция на орела (върховния императорски авторитет).

Прави се обобщение, което заключава, че лъвът трайно е присъствал в българските предхералдични изобразителни практики по нашите земи. Този факт отчасти се отдава на западноевропейското рицарско влияние в балканската култура, свързано с латинските нашествия по българските земи, но и с унаследяването на изобразителен репертоар от дворцовото изкуство от времето на Първата българска държава. Част от тези комплексни влияния предполагат приемственост, свързана с използването на лъвския символ в нашата култура и продължаването на една по-трайна изобразителна традиция. За това свидетелства и фактът, че дори след падането на Втората българска държава под ударите на османските нашественици символиката на лъва тук, на Балканите, се свързва предимно с българите. Тази характеристика на късносредновековната ни култура е определяща за развитието на българския герб през следващите векове и утвърждаването на лъва в националната символика на българите през Възраждането.

3.2. Българските лъвски гербове в европейската хералдика

В тази част от изследването се коментира провеждането на Констанцкия събор (1414-1418) и публикуваните от Улрих фон Рихентал в „Хроника на Констанцкия събор“ гербове на участниците и гостите на събора, в това число и **гербът на Киевския митрополит, българина Григорий Цамблак[71], както и герба на императора на България**.

Трудно е да се установи дали предводителят на православната делегация Григорий Цамблак има някакво участие в обнародването на герба на Императора на България в Хрониката на Събора, но той е една от онези титуловани личности, които са свързани с развитието на високопредставителните гербови изображения на българите. Рихентал изобразява личния герб на Цамблак върху илюстрация, отразяваща аудиенцията на българина при папа Мартин V и унгарския крал, като полага основата на практиката да се вписват лични и фамилни гербове на лица от български произход в западноевропейската хералдика. Подобен род изображения са по-късните гербове на някои други българи, свързани с римокатолическата църква и нейните представителства по нашите земи – Петър Богдан, Петър Парчевич, Кръстю Пейкич и др. По същество тези гербове са римокатолически хералдични образи, но имат отношение към развитието на хералдиката на Балканите, въпреки че са продукти на европейските хералдични практики.

Изследването се спира на възможни предположения и становища, свързани с жизненото дело на **Петър Богдан Бакшев** (1601-1674) и образа на лъва, който българският римокатолически духовник вгражда в личния си герб и в герба на България. Коментира се изразената от Божидар Димитров хипотеза[72], свързана с историографското произведение на Петър Бакшев „История на България“, което според изследователя въпреки финансовите трудности по издаването си, е отпечатано във Венеция.

През 1643 г. Петър Богдан е избран от Римския папа за ръководител на католическите общности в България и е назначен от римокатолическата църква за софийски архиепископ. През същата година Богдан отпечатва в Рим книгата „Благосъкровище небесно“, посветена на Богородица, на чийто титул поставя герб на България с коронован лъв и собствения си герб с лъвска фигура. Тодор Сарафов[73] изрично отхвърля възможността Бакшев да е ползвал книгата „Царството на славяните“ като извор на тези гербови изображения заради попадането на произведението на Мавро Орбини в забранителния списък на Инквизицията десетилетия по-

[70] **Антонов**, Ст. Хералдическото отражение на Отвъддунавска България. – В: Исторически преглед, кн. 1-2, С.: 2001.

[71] **Бегунов**, Ю. Гербът на Григорий Цамблак. – В: Език и литература, 4, 1973, с. 66-71.

[72] **Димитров**, Б. Петър Богдан Бакшев. С.: 2009, с. 71.

[73] **Сарафов**, Т. Мавро Орбини. С.: 1983, с. 20.

рано. Божидар Димитров[74] изразява друго становище по същата тема: според него Бакшев заимства гербовото изображение на България от книгата „Благосъкровище небесно“ именно от творбата на Орбини. Пак според хипотеза на Димитров Бакшев е имал възможност да ползва в заключителния етап по работата на своята българска история и историографския труд на Шарл Дюканж (1610–1688) „История на империята на Константинопол по време на френските императори до завладяването ѝ от турците“ (1666). Изразените и от Сарафов, и от Димитров хипотези относно генезиса на българския герб в творчеството на Петър Богдан насочват коментарите на изследователите в различни посоки. Казусът е интересен и предизвиква полемика. От една страна, изразената хипотеза от Димитров относно възможността Бакшевата „История на България“ да е отпечатана във Венеция и да е съдържала български герб, е възможна, но подлежи на по-обстоен и задълбочен коментар. Димитров предполага, че в публикуваната през 1692 г. във Венеция карта[75], дело на известния венециански картограф Винченцо Коронели, е използвана информация от Богдановата „История на България“. На тази карта, съставена от три отделни части, са изобразени множество гербове, като индикациите и легендите към нея са написани на различни езици – в унгарските земи на унгарски, в немските на немски, в българските на италиански. В подкрепа на своето предположение изследователят посочва индикацията, която е поместена близо до Кипровец заедно с изображението на герба на България: „Кипровац или Шепровац, с 600 къщи, половината католически, другата [половина] гръцки [т.е. православни]“. Димитров предполага, че през 1692 г. тази информация вече е остаряла и най-вероятно да е преписана от издадената във Венеция от Бакшев „История на България“, като в нея е присъствал и гербът на България, който Коронели включва в картата си за Горнодунавските земи. Гербът от картата представлява черен лъв с раздвоена опашка на златен фон, коронован в сребро, между сребърни шестлъчна звезда и луна в десен ремък. Над него върху пергаментова лента е изписано *Bulgaria*. Според Иван Войников влиянието на Хулзиус[76], или Щийр, при съставянето на българския герб от картата на италианския картограф е безспорно.

Становище по темата с българския герб от картата на Коронели изразява и Стоян Антонов[77]. Той влиза в полемика с изразената от Божидар Димитров възможност Бакшев да е добавил към изображението на българския герб от книгата на Мавро Орбини „Царството на славяните“ в краката на лъва полумесец и да го е публикувал в книгата си „История на България“[78]. Антонов изтъква факта, че реално функциониращ герб на България с черен лъв, полумесец и звезда съществува в европейската хералдична практика и не е изолиран образ, а подобни на него (с известно разминаване в детайлите) изображения се появяват в различни хералдични източници[79].

Според Антонов гербът (с лъв, звезда и полумесец) визира територията на отвъддунавска България (Олтенски Банат), а символиката му първоначално е била свързана с емблема на местен феодал от XV в. Впоследствие гербът се свързвал с цяла Влахия, но територията, към която е определен в началото, дава основание на хералдиците да свържат този герб изначално с България, а след това – с Кумания[80]. Но гербове на България с лъв, звезда и полумесец се срещат в различни карти на европейските картографи от XVII и XVIII в., като на част от тях – както е на картата на Коронели[81] – гербът на България е свързан с българските земи на юг от река Дунав. Подобно локализиране на българския герб (с лъв, звезда и полумесец) в образци на европейската картография не съвпада изцяло с твърдението на Антонов, който го свързва предимно с териториите на Олтенски Банат и очертава необходимостта да се търси връзка на

[74] **Димитров**, Б. Петър Богдан Бакшев. С.: 2009, с. 71.
[75] Картата представя земите по течението на река Дунав от Виена до Никопол.
[76] *Хулзиус, Л.* Хронология, Нюрнберг: 1596. Герб на България
[77] **Антонов**, Ст. Хералдическото отражение на Отвъддунавска България. – В: Исторически преглед, кн. 1-2, С.: 2001, с. 241.
[78] Според хипотезата на Димитров Бакшев публикува в своята „История на България“ български герб. Той от своя страна е бил публикуван и отпечатан във Венеция.
[79] **Антонов**, Ст. Хералдическото ..., с. 241.
[80] Пак там, с. 242.
[81] Изображения на герб с лъв, звезда и полумесец се среща още в картата на Мартин Щийр „Допълнени и подобрени карти на Кралство Унгария“, отпечатана през 1684 г., и в картата на Йоаким Хофман „Дунавът – князът на всички европейски реки“ от 1688 г.

това изображение и със земите на юг от река Дунав в България. По този начин може да се очертае един по-широк географски ареал на проявление на този хералдичен образ, който да е логично свързан с територията на Второто българско царство. Освен изображенията на Щийр, Хофман и Коронели, в които представят българския герб с лъв, звезда и полумесец, логичен е въпросът дали нашата историография познава и други източници, в които присъства подобно лъвско хералдично изображение, но то да е пряко свързано с българските земи на юг от Дунав. Докато проучвах географските карти[82] от сайта на Моравската библиотека, се получи и ненадеен отговор на този въпрос – открих карта от неизвестен автор. Отпечатването на картата според специалистите библиографи е датирано между 1668 и 1705 г., т.е. точно в периода на издаването на картата на Коронели и „История на България“ на Бакшев. На картата, която е озаглавена ***Eigentliche Vorstellung des so berühmten König: Reichs Ungarn neben Sibenbürgen, Moldau, Wallachey, Posnien und andern Ländern mehr bis an Constantinopel***, в земите на България, на юг от Дунав, между Тутракан и Търново, е изобразен герб. **Гербът представлява изправен коронован черен лъв в испански щит, в краката му долу – полумесец, горе – четиривърха звезда**. Лъвът е представен обърнат на лява хералдична страна. Щрихът на щита е загатнат условно с хоризонтални линии, от чиято специфична линиатура не може да се предположи, че полето му е цветово кодирано. Изображението на герба в конкретния случай е ценно не с художествената си изящност, а по-скоро с мястото, където е локализирано върху картата – в близост до столицата на Второто българско царство – Търново. **Картата не е публикувана в български източници и не е изследвана от българските историографи и хералдици.**

Лъвски изображения се срещат и в гербовете на някои български фамилии, които след Чипровското въстание от 1688 г. се заселват в пределите на Австрийската империя. Това са известните родове **Пеячевичи** и **Николантини**. Коментират се също и гербовете на **Кръстьо Пейкич** и **Петър Парчевич**. Споменава се и гербът на фамилия Булгари от остров Корфу, към който Антонов отнася различни бележки, свързани с неговия генезис, и набляга на приликата му с герба на отвъддунавска България. По темата сериозно становище изразява и Пенка Данова, която изследва просторно Анонимната хроника на графовете Булгари от края на XVII в. По същество това е фантастична генеалогична творба, целяща да докаже знатния произход на фамилията Булгари като наследници на българските царе. Данова обръща внимание на отпечатания на с. 23 от „Истинно изложение за свети Спиродон Чудотвореца от Корфу“ на плътна луксозна хартия герб на фамилията, който е използван от Булгари и за други цели. Над герба е отпечатан мадригал[83], чието подзаглавие разкрива, че това е поетична интерпретация на хералдичния образ под стихотворението. Вроятният автор на мадригала е Джорджо Триволи, който в първите два стиха заявява тезата си – лъвът, символ на Венеция, не се страхува от луната на Тракия[84]. Това типично според Данова бароково внушение изразява решението, предопределено от астралните сили.

Гербови изображения имат и някои известни европейски родове, които пряко са свързани с български династични фамилии от Второто българско царство. След османското нашествие на Балканите част от знатните християнски фамилии емигрират в различни европейски държави, където получават признание и запазват аристократичните си привилегии. Дерменджиев споменава част от тази висша социална прослойка с български родословни корени и право на собственост. Това, освен изброените по-горе чипровски фамилии и Булгари, са Соимирович, Терновай, Булгарин-Хорват, Нако, Булгарин-Соколпланински, Николантин и др.

В заключение към казаното дотук може да се обобщи, че българското присъствие в западноевропейската хералдика през XIV–XVIII в. има своето достойно място и многолико проявление. В голяма част от гербовете, държавни или фамилни, които са свързани с българи, присъства лъвската образност, което семантично разширява проявлението на символа на лъва в културата на Европа и спомага за развитието на българския символ не само в регионален, но и в общоевропейски мащаб.

---

[82] http://mapy.mzk.cz/en/mzk03/001/053/410/2619316914.

[83] Поетична форма, въведена от Франческо Петрака.

[84] Джорджо Триволи – мадригал, който обяснява благороднически герб на фамилията Булгари, подлепен към с. 23 на книгата „Истинно изложение на свети Чудотвореца от Корфу“, 1669 г.

3.3. Социални механизми, културни идеологии и някои хералдични практики през XVI-XVII в., свързани с разпространението на българския герб на Балканите

В тази част от трета глава на изследването се споменава за изолационната културна и социална политика, провеждана от страна на Високата порта спрямо християнските общности на Балканите, и нейната военна експанзия в Европа през XVI в. Разглеждат се реакциите на противопоставяне на османската политика от страна на балканските народи и европейските държави в културен аспект. Акцентира се върху процесите на формиране на ***илиризма*** и ***бароковия славизъм***[85] и разпространението им като културни идеологии сред народите на Европейския югоизток. Посочва се **Винко Прибоевич** като първосъздател на *илирийската идея*. През 1532 г. във Венеция Прибоевич издава творбата си „Слово за произхода на увенчаните със слава славяни“ – едно от най-цялостните обобщения на идеите на хуманизма в балканската литература, като спомага за развитието на т.нар. *Далматински ренесанс*[86]. Уточнява се, че с времето *илирийската идея* търпи драматични трансформации в зависимост от характера и интензитета на националноосвободителните борби на отделните балкански народи, невинаги е монолитна и устойчива[87] и често пъти се развива в противоположни културни направления.

В края на XVI век *илирийската идея* се превръща в идеологическа платформа както за Папството и някои католически монархии, така и за много личностни и народни претенции. Нейното *социално-културно проявление* обединява под своята идеологическа рамка различни по естество политически и културни интереси. Римокатолическата църква съзира благоприятна възможност за развитието на собствената си програма[88] заради пряката проекция към римската историческа епоха. За поробените от Високата порта народи *илирийската идея* съдържа необходимия за самоопределението им националнообединяващ ефект. Албанските първенци започват да подпечатват писмата си с герб с княжеска корона. Появяват се самозвани потомци на стари владетели, които я използват за налагането на собствените си лични претенции към феодални териториални владения на мними предшественици. Един от тези мистификатори влиза в историята като родоначалник на илирийската хералдика[89]. Това е морският генерал на испанска военна служба **Петър Охмучевич** (?–1599) – пълководец с босненско потекло, роден в Дубровнишката република.

Обръща се внимание на създаването на двуезичен сборник[90] с гербове и мними текстове от времето на Душан от Петър Охмучевич. **Този гербовник визуализира идеята за Илирия и се превръща в първоизточник на хералдична традиция на Балканите**. Създаден, за да покаже владенията на дедите на Охмучевич, той включва гербовете на много царства, княжества, жупани и князе, сред които и този на царство България. Предполага се, че оригиналът на гербовника е бил рисуван и калиграфски оформен преди 1495 г., защото от тази година е първият предполагаем негов препис, направен от Неорич[91].

---

[85] **Игов**, Св. Иво Андрич в „Хърватска млада лирика“. – В: LiterNet, бр. 11 (96), 2007.

[86] http://artnovini.com/analizi/1058-slavyanskoto-tzartsvo-na-mavro-orbini-chetvarta-chast.html

[87] **Сарафов**, Т. Мавро Орбини и българските историци през XVIII век. Коментар към „Царството на Славяните“. С.: 1983, с. 9-40.

[88] По българските земи през XVII век дори се преподава на „илирийски език“. Към католишкия манастир на Чипровци се открива „по-више“ училище, наречено „семинариум“, където се преподава на „илирийски“ – странна смесеца от български, босненски и хърватски език.

[89] **Дерменджиев**, Хр. Българският герб през Средновековието и Възраждането. – В: Исторически преглед, кн. 4, 1972.

[90] Текстовете в този сборник са били написани на кирилица и латиница. Латиницата е използвана най-вече, за да може той да бъде четен от испанската аристокрация.

[91] Загребски кодекс, или известен още като Гербовник на Кориенич-Неорич. Съхранява се в Националната и университетска библиотека в Загреб. Съдържа 152 герба. Предполага се, че българският герб в него е изведен от първообраз, взет от сборника на Охмучевич.

Споменава се за неизследвана връзка между гербовника на Охмучевич и документацията на отлъчен от църквата костурски архиепископ след показани от него набор документи (царски хрисовули[92]) на Охридския събор към 1539 г.

През 1601 г. в италианския град Пезаро Мавро Орбини издава книгата **„Царството на славяните“**. Книгата е ценна и за балканската хералдика, защото за пръв път в нея са отпечатани гербовете на южнославянските народи, въпреки че към тях липсват хералдични тълкувания, а те самите са художествено интерпретирани свободно в стила на ранния барок.

Мавро Орбини е важна личност за развитието на българската историография. Той пръв успява да изгради и оформи в европейската книжнина монолитна и цялостно осмислена „История на България“, ползвайки основно архивни и историографски източници. **Заемаща 77 страници от „Царството на славяните“, неговата „История на България“ започва с изображение на българския герб, взето най-вероятно от сборника на Неорич[93].**

Творбата на Орбини е от най-значимите книги, спомогнали за налагането на просветителските идеи на Балканите. Тя оказва силно въздействие над много бележити личности, свързани с развитието на книжовността в Югоизточна Европа през XVII–XVIII век. Идейният заряд на *Il Regno de gli Slavi* се влива в просветителския поток на възрожденското движение на *илиризма и панславизма* и е важен за общото внушение на книгите на Шарл Дюканж[94], Павел Ритер-Витезович[95] и не на последно място на тъй важната за Българското предвъзраждане книга на дойранския българин Христофор Жефарович[96] „Стематография – Изображениј оружиј илирических“[97].

Гербовникът на Охмучевич и книгата на Орбини са обусловени от социално-културните ценности на западноевропейската хералдична традиция, но по същество са феномени на балканската култура и имат различни корени и произход. Хералдиката се разпространява първоначално в Централна и Западна Европа по времето на Кръстоносните походи. При нея връзката на изобразителното изкуство, поезията и генеалогията се вплитат със средновековната рицарска традиция. Гербът е графична емблема, наследствен отличителен знак, който има символно значение. Художественото му композиционно изграждане е свързано със спазването на система от хералдични правила. Хералдиката е науката, която изучава гербовете. В хералдиката социалното и художественото начало са свързани с конституирането на строги цветови, символни, графични принципи за изграждане на общото композиционно изобразително поле и неговите компоненти. От гледна точка на социологията, изобразителното изкуство и правото хералдиката е комплексен феномен, защото **изобразително се конституират механизми, които правно легитимират определен личностен, институционален или държавен статус**. В Западна Европа генезисът на този феномен се развива естествено в продължение на векове. Но на югоизток, където политическите и културните механизми на обществения живот се различават съществено, хералдиката има друг социален генезис. Тя е проекция на обществени практики и социални механизми, произхождащи не от рицарските традиции на средновековното европейско феодално общество, като по-скоро е свързана с борбите за независимост на поробените от Високата порта балкански народи и зараждането на нови социално-икономически отношения през XVI-XVII век, а не на последно място и с развитието на светското изобразително изкуство на Балканите.

---

[92] **Хрисовул** (на гръцки: *χρυσόβουλο*) е златен орнамент, представляващ печат (*bulla aurea*, или "златен печат" на латински), прикрепен към указите, издавани от византийските императори и по-късно от други монарси в Европа през Средновековието и Ренесанса.

Първоначално терминът се е отнасял само за печата, но по-късно започва да се използва като наименование на целия указ.

[93] **Дерменджиев**, Хр. Българският герб през Средновековието и Възраждането. – В: Исторически преглед, кн. 4, 1972.

[94] Шарл Дюканж (1610 – 1688), френски лингвист и медиавист византолог.

[95] Павел Ритер-Витезович (1650 – 1713) е виден хърватски представител на културната идеология за единение на славяните, енциклопедист, художник гравьор и писател историк, той е една от най-ярките фигури на Просвещението на Балканите.

[96] **Златарски**, В. Народността и родното място на Христофор Жефарович. – В: Македония –(политическо, научно и литературно списание – б. м.). С.: 1922, год. I, кн. I.

[97] **Жефарович**, Хр. Стематография. Виена: 1741. „Стематография“ е първата светска книга в българската литература.

Османската инвазия на Стария континент ограничава значително връзките на балканските с европейските народи и културния и търговския обмен помежду им. Високата порта провежда системна политика на ограничаване на свободите на християнските народи в Империята, като до голяма степен възпрепятства и процесите, свързани с гражданското и националното им самоопределение. Османската феодална държава и нейното институционално представителство целенасочено работят върху ограничаването на културни влияния, идващи от Западна и Централна Европа, в това число и на развитието на хералдиката и светското изобразително изкуство. Балканските гербове неслучайно се именуват **„оружиј илирических“**. Това определение е показателно за голямото обществено-политическо значение на тези образи и вниманието, което балканските народи им определят в борбите си за независимост. Утвърждаването на светското влияние в изобразителното изкуство на Балканите е свързано именно с налагане на хералдичните образи в културата, с изобразяването на различни по вид гербове и с формирането на местни хералдични практики. Те значително се различават по естество, принадлежност и генезис от гербовете и образците на европейската хералдика.

С отслабването на военната мощ на Османската империя през XVII-XVIII век постепенно се усилва предявяването на различни политически, културни и териториални претенции от страна на европейските държави към Високата порта. Големите християнски империи използват гербовете за създаване на собствени хералдични инструментариуми, за да заявят политически териториалните и културните си стремежи за приобщаване на християнските балкански народи към сферата си на влияние. В тези политически процеси водещо значение за монархиите има изготвянето на имперски гербовници. Поради това български гербове присъстват в множество хърватски, унгарски, руски и др. гербовници.

Проявлението на българския герб и в балканската култура е свързано с функционирането и съществуването на редица социални фактори. Те по своя характер и природа са разностранни и се простират в различни културни направления. Една част са свързани с манифестирането на конкретни социално-личностни амбиции или налагането на имперските държавни политики на Балканите от страна на Великите сили; други – с формирането на културни изобразителни тенденции и с развитието на стоково-пазарните отношения през XVI-XVII век на Балканите. **Но по същество в основата на всички обществени процеси, свързани с утвърждаването на българския герб на Балканите, стои навлизането на светското изобразително изкуство и хералдиката в културното пространство на християнските народи**. Каноничната византийска изобразителна традиция постепенно отслабва влиянието си, а хералдичните и светските изобразителни практики драматично променят обществените нагласи и естетически ценности на местната публика. Проявлението на българския герб в илирийските гербовници исторически е предопределено от необходимостта от манифестиране на сформиращите се нации и общности на Балканите чрез гербови образи през XVI-XVII век, като по този начин хералдиката се превръща в своеобразен носител на светската култура в Югоизточна Европа и в частност в земите, населявани от българи.

Четвърта глава
БЪЛГАРСКИЯТ ЛЪВ
Българският национален символ през епохата на Възраждането. Светски период на развитие на символа лъв по българските земи

4.1. „Стематография“ от 1741 г. и приносът на Христофор Жефарович за утвърждаването на българския национален символ на Балканите

През 1741 г. във Виена е отпечатано значимо за балканската култура произведение – книгата „Стематография – Изображениј оружиј илирических“[98]. Тя е дело на дойранския

[98] **Жефарович**, Хр. Стематография. Виена: 1741.

българин[99] Христофор Жефарович и е първата печатна книга със светско съдържание в българската литература. Представлява допълнена и редактирана версия на издадената през 1701 г. под същия надслов книга[100] на латински език от Павел Ритер-Витезович[101] (1650–1713 г.). С тиражирането на „Стематография“ от 1741 г. се дава тласък на развитието не само на балканската литература и хералдика, но и се стимулират различни процеси, свързани с популяризирането на печатната графика и развитието на светските художествени практики в Югоизточна Европа. Появата на подобна по важност книга на културно-историческата сцена на Балканите е предначертана от борбите на християнските народи за освобождение от властта на Високата порта и духовното им израстване по пътя им към национално самоопределение. Стематография се явява и основен изразител на популярната през осемнадесетото столетие доктрина за единение и взаимност на славянската общност – *илиризма*.

***

Книжовник, странстващ монах, поет и художник, Христофор Жефарович е оставил оскъдни сведения за своята личност. Роден е в Дойран през 1690 г. в семейство на родолюбиви българи. Умира в Богоявленския манастир в Москва през 1753 г.

Христофор Жефарович се изявява като всестранно надарена личност – той е майстор на четката, писаното слово, но е и таксидиот[102], издател, умел гравьор и иконописец. Освен на „Стематография“ той е автор на един буквар и граматика, както и на съчинението „Описания святаго божия града Йеросалима“ (1748). Тиражира графични листове, отпечатани с технологията на медната гравюра, със сюжети на религиозна тематика. Като художник график, пръв въвежда медната гравюра из сръбските и българските земи, популяризирайки металогравьорството на Балканите. До средата на XVIII в. в сръбското и българското графично изобразително изкуство се практикува основно техниката на високия печат – гравюра върху дърво.

Жефарович е определен за представител на *третата сфера* на Българското предвъзраждане. В нашата литература към нея се причисляват автори, които със своето творчество застават най-близо до просвещенския труд на Паисий Хилендарски[103]. Книгата на Жефарович има съществен принос за развитието на балканската поезия[104]. Написана на църковнославянски език, тя се превръща в популярно четиво сред българи и сърби. Текстовете са съставени в т.нар. „славянски хекзаметър“[105] – стихотворна стъпка, която дава възможности за просторни описания и нравоучения.

С отпечатването на „Стематография“ Жефарович подпомага развитието на печатната графика и изкуството на книгата в Югоизточна Европа. Просветителският му принос се разпростира и върху популяризирането на хералдичните образи на Балканите. Жефарович надскача стандартите на тогавашните художествени практики в книгопечатането и помага на местната публика да припознае гербовите изображения като важни за нейното национално самоопределение. Тиражирането и обнародването на подобни изображения имат голям културен отзвук – те не само спомагат балканските народи да се сдобият с „*печатий царских*“ и „*оружие илирических*“, но дават импулс за разгръщане на светските художествени практики в книгопечатането и развитието на изобразителното изкуство.

„Стематография“ представлява сборник с изображения на сръбски и български светци и царе[106], гербове на различни южнославянски и други народи (царства и области), обяснителни бележки към тях и посвещения. Смислово книгата може да се обособи в три основни части[107]:

---

[99] **Златарски**, В. Народността и родното място на Христофор Жефарович. – В: Македония. С.: 1922, год. I, кн. I.

[100] Произведението на хърватския енциклопедист е първоизвор на Жефаровичата книга, от него са взаимствани голяма част от образите и текстовете, включени в „Стематография“.

[101] **Vitezovic**,P.R.Stemmatographiasive armorum iliricum delineatio descripto et restitutio. Viena: 1701.

[102] Таксидиот, буквално „пътник“ (*ταξιδιώτης, новогр.*) – странстващ монах, събиращ дарения за някой православен манастир.

[103] Вж. коментарите от Георгиев и Драгова в сборника „Паисий Хилендарски и неговата епоха“,С., 1962.

[104] **Георгиев**, Е.Христофор Жефарович – деец на българскотопредвъзраждане. – В: Люлка на старата и нова българска писменост. С.: 1980.

[105] 13-сричен размер с цезура след седмата сричка.

[106] **Василиев**, Ас.Български светци в изобразителното изкуство. С.: 1987.

I. Възпроизведената, но интерпретирана с известни разлики в съдържателен план *Stemmatographia, sive armorum illiricorum delineatio, deskriptio et restitutio* от П. Р. Витезович.
II. 29 образа на южнославянски владетели и светци.
III. Литературни произведения.

Важно е да се спомене, че създаването на книга е многостранен процес, при който първоначалната идея може да е на една личност, а творческото решение за художествената концепция, напечатването и изработването й в материал да е дело на други лица. „Сематография“ по своя замисъл и изпълнение се приближава до този културен модел на компилативност на книгопроизводството. Идеята за създаването на книгата, а и набавянето на средства за нейното отпечатване, е свързана с дейната личност на печкия патриарх Арсений IV Йованович Шакабент[108]. Четиристишията под гербовете и обяснителните бележки към тях са взети от „Сематография иллирикум“ на Витезович и са преведени на църковнославянски от Павел Ненадович. Хералдичните изображения са от същия първоизточник от 1701 г., като гравирането им е поверено в ръцете на виенския „сечец“ Томас Месмер[109], а част от изображенията на българските светци и балкански владетели са гравирани и лично подписани от Христофор Жефарович[110]. Подобен многолик екип от съставители, гравьори и автори предполага наличието на известни творчески противоречия, които са различими из редовете на „Сематография“, но в художествено отношение тя е монолитна и добре представена в епохата си творба. Този факт може да се обвърже изцяло с художествения принос на Жефарович при съставителството на книгата.

Все още не е установено със сигурност колко точно са изданията на „Сематография“[111] от 1741 г. – две или три, но това уточнение не е от първостепенно значение за художествения анализ на творбата. По-важните детайли при коментирането на нейните художествени достойнства са свързани с определението на отликите ѝ спрямо книгата първоизточник от 1701 г. **Най-съществената от тях е, че Жефарович гравира и добавя образите на сръбските и българските царе и светци в „Сематография“ от 1741 г.** Това определя и един съществен факт – включването на българските дейци в книгата може да е дело единствено на Христофор Жефарович. Само той от споменатите по-горе лица би могъл да има необходимите познания върху българската история и да направи подобен подбор при представянето им. Изобразени по двама на страница, те са изрисувани с графична прецизност и лекота. Жестовете им са премерени и лаконични. Царските одежди са гравирани с историческа правдивост – величествени, стелещи се чак по земята хермелинови мантии, меки ботуши, логоси, стигащи до глезените сокоси. Короните на царските образи са интерпретирани свободно. Фигурите са стъпили върху кариран под от плочници, който, като терен, е изрисуван с перспективна ренесансова убежност чрез сгъстяване на хоризонтиращите линии на щриха.

Включените български образи и мотиви в „Сематография“ може да се разграничат в две условни групи:

I. Възпроизведени от първообраза на Витезович.
II. Новоприбавени.

Хералдичното изображение на България от л. 5[a] на „Сематография“ се причислява към образите, възпроизведени от гербовете на Витезович, включени в „Изображениј оружиј илирических“ от 1701 г. Представлява изправен, обърнат на дясна хералдична страна[112] златен

---

[107] Класификация по определението на Конев. Вж. *Историзмът в културно-националното развитие на българите до Паисий Хилендарски.*– В: Исторически преглед, кн. 6, 1979.

[108] Пак там.

[109] Томас Месмер, гравьор, умел калиграф и шрифтописец. Изпълнител на художествените проекти на Жефарович в „Сематография“. В българската историография не е изследван обстойно приносът на австрийския гравьор при съставителството на книгата от 1741 г. Според Боян Пенев (История на новата българска литература, Т. 1) сечец на образите е Христофор Жефарович.

[110] Подробности: **Давидов**, Д. – предговор към фототипното издание на „Сематография“, Нови Сад, 1972.

[111] **Конев**, Ив. Историзмът в културно-националното развитие на българите до Паисий Хилендарски. – В: Исторически преглед, кн. 6, 1979.

[112] В хералдиката семантичното определение за посока се определя от гледната точка на щитодържеца. В това отношение описанието на посоките се препокрива с тези от подлинниците в иконописта, където пространственият порядък се определя от „вътрешната гледна точка“, а не от тази на зрителя.

коронован лъв, изобразен върху червеното поле на испански щит[113]. Щитът е увенчан с трилистна корона[114] с перли. Към герба на България има и прилежащо четиристишие, хералдично определящо изображението[115].

За правилното хералдично разчитане на гербовите образи Жефарович прилага „графичен ключ“ на л. 29а, който е инспириран от обяснителните текстове към гербовете от книгата на Витезович. Още през XVII век, за да може гербовете да се печатат в един цвят, италианецът Силвестър Петра-Санкта създава код, при който всеки цвят от блазона[116] се възпроизвежда графично (черно-бяло) с точно определен щрих. Витезович го прилага в своята „Стематография“ и стриктно се придържа към утвърдения в хералдичната практика графичен код при неговото онагледяване. Въпреки професионалното и разбираемо пресъздаване на този код и в „Стематография“ на Жефарович българската историография не познава коректен хералдичен препис на българския герб при графичното му възпроизвеждане в нашата книжовност чак до средата на XIX век. Едва Христаки Павлович, век след излизането на „Стематография“, публикува български герб с вярно хералдично-графично кодиране в книгата си „Царственик, или история болгарская“ (1844)[117].

Гербовете, копирани от „Стематография“ от 1701 г., са прецизно пресъздадени от Жефарович с коректното им графично-хералдично цветово кодиране. Броят им е 56[118] и са разположени централно в почти квадратно, рамкирано с двоен контур поле, на фона на дневно небе. Постигнато е драматично бароково внушение чрез изрисуването на кълбести облаци, които се разстилат към хоризонта. Всеки герб има изписан в рамка надпис и прилежащо хералдично тълкуване на страната или царството, което символно определя. Изобразителният похват при подобно хералдично представяне отговаря на идейните и художествените разбирания на Жефарович. Графичната му намеса при оформлението в рамкирането на гербовете е важна за отбелязване – въвежда се допълнителна зрителна гледна точка, която привнася нов облик на страниците за разлика от тези на първоизточника.

Гербът на България е представен на лист 5а. Произходът на това хералдично изображение е често коментиран в българската историография, то ни води назад към първоизворите – илирийските гербовници от XVI и XVII век. Най-пълно и изчерпателно становище относно произхода и семантиката на това изображение дължим на Христо Дерменджиев. В повечето исторически и хералдични коментари относно спецификата на българския герб от книгата на Жефарович се посочва първообразът му от „Стематография иликриум“ от 1701 г. и се заключава, че то е същото, макар че от художествена гледна точка има малки и интересни за коментар разлики. Гравьорът сякаш не е довършил линията зад опашката на лъва, която пределя вътрешното поле на щита от външния му кант. Тази разлика с първообраза вероятно е констатирана и от Жефарович, който е изготвил и одобрил графичните проекти на страниците. Въпреки че може да се сметне за „небрежност“, линията е прекъсната целенасочено, за да може S-образната форма на опашката да се открои по-отчетливо и струпването на линии до външната ѝ извивка да се избегне. Видимо е, че графично първообразът на българския герб е художествено интерпретиран от Жефарович (Месмер). Предвид българското потекло на дойранския монах и вниманието, което вероятно той е отделил на това изображение в книгата си, не може да отдадем разликата с първообраза на случайност при копирането. Дори

---

[113] „На българския герб е изобразен изправен, обърнат надясно златен коронован лъв върху испански щит на червено поле и царска корона отгоре“. Вж. **Дерменджиев**, Хр.Българският герб през Средновековието и Възраждането.

[114] Относно символиката на короните вж. ръкописа на Хр. Дерменджиев „Българските гербове“.

[115] *Светъл лъв на черно поле се изправя,*
греши онзи, който черното вместо светло поставя.
Собственото ми име е от Болга река,
по искусня лов тук ще разбереш за хората.

[116] Термините и понятията в хералдическата наука, с които се описват гербовете, се наричат „блазон“. Най-първите правила на блазона са свързани с използването на цветовете, като основните са седем. Разделени са в три групи: метал (злато и сребро), емайл (червено, синьо, зелено, черно и пурпурно) и кожа (хермелин и катерица), приети са и известни отклонения.

[117] **Павлович**, Хр.Царственик или история болгарская. Бодум: 1844.

[118] Точният брой е 57, защото е добавен още един от Жефарович – този на Печката митрополия. Той е представен отделно на л.10, непаганиран от „Стематография“.

художествената намеса да е дело на Месмер, тя не е останала незабелязана от Жефарович и вероятно е съгласувана с него.

При разглеждане на изобразителните характеристики на „Стематография“ от 1741 г. трябва да се изтъкнат и някои особености на нейния първоизточник. Отпечатването на книгата на Витезович *Stematographia sive armorum ilirycorum deliniatio descriptio et restitutio*[119] не я превърнало в популярна книга за балканската публика. Фактът, че е написана на латински език, не позволил посланията ѝ да достигнат до широките народни маси. Трябва да се вземе под внимание и една друга характеристика на първоизточника от 1701 г. – като продукт той бил създаден за четене и ползване най-вече от страна на католическата публика, а християнското население на Балканите е съставено предимно от православни народи (българи, сърби, гърци). Подобно културно позициониране на *Stematographia* я прави практически неползваема от православните общности в Югоизточна Европа, като най-важното достойнство на тази творба – нейното общо художествено светско внушение, постигнато чрез поместването и отпечатването на десетки хералдични образи, останало скрито за тях. Въпреки това книгата не останала недооценена и много личности се обръщат и черпят вдъхновение из нейните страници при популяризирането на просвещенските идеи на Балканите през осемнадесетото столетие.

Повечето от гербовите образи в „Стематография“ от 1741 г. са репродуцирани именно от първоизвора на Витезович, с което се обясняват и някои от образните им характеристики. Хералдичното им определение дължим на проучвателното и художествено дело на хърватския енциклопедист и издател. Именно Витезович оформя цветовото им определение, иконографските характеристики и написва четиристишията под всеки герб. Важно е да се спомене, че освен в изображението на българския герб, лъвският образ се среща в гербовете на Мизия, Македония, Дардания, Римска Тракия.

Преди намесата на Витезович при определянето на гербовете в илирийската хералдика цветовете на редица балкански хералдични изображения са различни: в македонския герб лъвът в повечето случаи е изобразяван златен върху червено щитово поле, т.е. с разменени цветове от аналогичния герб в „Стематография“ от 1701 г. Подобна цветова характеристика в иконографията съществува и при представянето на българския герб в илирийските гербовници, където лъвът е червен, а полето на щита – златно. Но Витезович, след дългогодишно проучване историята на южните славяни, е променил оцветяването на лъва както в македонския, така и в българския герб, като е разменил цветовете на животинските фигури с тези от щитовете, върху които са изобразени[120]. Решението на хърватския енциклопедист за промяна на гербовете на Македония и България е свързано с налагането на иконография, която се отклонява от традиционните образци на илирийската хералдична изобразителна практика и дава нова посока на развитие на българския символ на Балканите. Този факт е изключително важен, **защото в „Стематография“ от 1741 г. Жефарович репродуцира именно гербовите първообрази, направени от Витезович, т.е. вече промененото цветово хералдично изображение на България – златния коронован български лъв върху червеното поле на испанския щит.** В същата книга върху герба на Македония, за разлика от този на България, лъвът е изобразен без корона. Този изобразителен аспект е анализиран и изчерпателно представен от Дерменджиев, който разглежда изображенията в произведението на дойранския българин и детайлно представя разликата в короните и шапките на различните гербове. Без корона е и лъвът от герба на Римска Тракия, а лъвът от герба на Дардания е с малка княжеска корона[121]. Княжеските, а не царски корони на гербовете на Мизия, Тракия и Македония, показват според Дерменджиев, че Витезович (Жефарович) е искал да подчертае тяхната принадлежност към българското царство.

---

[119] Стематографията на Витезович има две печатни издания и една ръкописна версия, която днес се съхранява в Университетската библиотека в гр. Болоня (Cod.103,III) под името *Regnorum et provinciarum ilyricorum insignia genuina*. Първата тиражирана версия е отпечатана във Виена през 1701 г., а втората е издадена през 1702 г.

[120] В балканската историография има изразени хипотези, които свързват иконографията на герба на Македония с направена грешка при титулуването на гербовете в „Стематография“ от 1701 г. Зад това предположение застава Александър Митковски, който смята това за „досадна грешка“ и размяна на надписите на българския и македонския герб при съставителството на Витезовичата книга. Войников коментира тази хипотеза като нищожна и цитира думите на Витезович от редовете на „Стематография“: „…в някои ръкописи се открива червен лъв върху златно поле, който трябва да е Македонският“.

[121] **Василиев**, Ас. „Стематографията“ на Христофор Жефарович. Стематография. С.: 1986 , с. 26-27.

Асен Василиев също се спира на този характерен иконографски момент на въпросните гербове в предговора си към фототипното издание на „Стематография“, като цитира Дерменджиев и неговото схващане, че тези гербове са свързани със статута на отделни области, но обединени в едно цяло – България. На различно мнение застават част от представителите на Хералдическото дружество в България[122], които изразяват друго становище – че Витезович е включил гербове в „Стематография“ на съществуващи в миналото славянски царства и не е имал предвид някакви географски или исторически области при съставителството на своята книга. Те подкрепят твърдението, че всички корони в произведението на хърватина са царски, а не както твърди Дерменджиев, че някои от тях са на области с ранг княжество, които като територии са подвластни на царствата и са включени в техните предели.

В заключение може да се обобщи, че с обнародването на „Стематографията“ на Жефарович през XVIII в. се полагат основите на съвременните светски изобразителни културни практики по нашите земи. Анализирането на делото на дойранския българин в това произведение е предизвикателство, пред което стоят редица неизяснени и досега въпроси: дали зад името му не стои цял „авторски колектив“[123], може ли да се определи неговото авторство на книгата за мистификация и т.н. Но каквито и коментари да има в тази посока, важно е да се акцентира върху художествения принос на Жефарович и неговото просветителско дръзновение, довели до отпечатването на тази важна за балканската култура книга**. В модерното развитие на българската култура Жефарович застава като истински родоначалник, положил основите както на светското начало в изобразителното изкуство и печатната графика, така и на хералдичната наука по нашите земи.** В европейската историография „Стематография“ от 1741 г. се разглежда като значимо произведение, извело на нов път делото на Орбини и Витезович и спомогнало за разпространението на просвещенските и ренесансови идеали на Балканите.

4.2. Преписите на *История славянобългарска* и българският национален символ и герб

Изследването акцентира на фундаменталната роля на книгата на светогорския монах Паисий **„История славянобългарска“** върху оформянето на ценностния мироглед на българския народ през епохата на Възраждането. Със сигурност това е най-преписваното и разпространявано литературно произведение в българско до годините на Освобождението. Вероятно преписите на Паисиевата история са били десетки хиляди и са били разпространени из всички земи на Османската империя, населявани от българи. Стиловият подход на преклонение към стародавното минало на българския народ в Паисиевата история се доближава по емоционален заряд до някои от творбите на Европейското възраждане, но по същество книгата е просвещенска. Тя носи в себе си както заряда и страстта на ренесансовата патетичност и приповдигнатост на изказа, така и устрема и идеите на хуманизма.

На Паисий Хилендарски може да отдадем и основната заслуга за налагането на лъва като национален символ в българската културата през Възраждането. Именно от „История славянобългарска“ правдиво научаваме за царската предхералдична символика на средновековна Шишманова България[124]: **„Като знак на царския печат имали лъвско изображение“**. А веднага след това изречение Паисий тълкува символното значение на лъва за българите: **„Това означава, че българският народ бил силен във война и войска като лъвове...“**.Тези редове от неговата книга, изразени със силна патетика и мощ, оформят в представите на хилядите родолюбиви читатели на *История славянобългарска* през Възраждането образа на лъва като символ, свързан с българската държавност.

Паисий е ползвал множество извори при съставителството на своята „книжица“, като по характер са с различен произход, форма и съдържание. Вероятно в търсенията си е попадал и на хералдични източници, като със сигурност е ползвал и „Стематография“ от 1741 г.

---

[122] Основно Стоян Антонов и Иван Воиников.

[123] **Конев**, Ив. Историзмът в културно-националното развитие на българите до Паисий Хилендарски. – В: Исторически преглед, кн. 6, 1979.

[124] История славянобългарска. С.: 2003, с. 321, прев. Петър Динеков.

„Стематография“ е книга албум, която провокира Паисий да влезе в една преднамерена полемика не само с някои от твърденията в текстовете ѝ, но и да коментира истинността на част от нейните изображения. Богато илюстрирана с образи на светци и гербове, тя се превръща – през погледа на монаха възрожденец – в творба, съдържаща множество неточности, свързани с отразяването на българското историческо присъствие на Балканите. Паисий не припознава Жефарович за българин и възприема „Стематография“ като творба на латински автор, подправена от сръбски книжовници[125]. Но каквито и да са били личностните причини за коментарите на Паисий върху някои от изображенията в „Стематография“, не бива да забравяме за изображението от лист 5а на същата книга и неговото вероятно въздействие върху първия ни възрожденец. Българският лъвов герб и четиристишието под него, както и бележките в края на книгата, са вероятните извори, от които Паисий черпи част от информацията за произхода на българите и техните символи. Предполага се, че той не е разполагал с латинския вариант на книгата на Мавро Орбини с включения български герб и именно творбата на Жефарович може да е в основата на внушението, направено от него[126], че българите **„били свирепи и диви, безстрашни и силни във война, люти като лъвове“.** Това е важна за отбелязване взаимовръзка, която подсказва, че атонският монах на няколко пъти в своята творба насочва читателя директно към символите на българската държава – владетелските царски регалии и армията, обвързвайки ги с образа и качествата на лъва. Съществува и друга обвързаност между книгите на Паисий и Жефарович („История славянобългарска“ и „Стематография“) и това е естественото възприемане на тези две творби от българите за съществени през епохата на Възраждането. Известни са близо седемдесет преписа на „История славянобългарска“, една част от които са свързани с книгата на дойранския българин и светогорския монах. В тях са включени, освен герба на България от лист 5а, и гербови изображения на отделни области от „Стематография“[127]. Подобен препис е т.нар. ***Еленски препис*** от 1784 г., извършен от Дойно Граматик от Елена. Преписът започва със заставка и е подвързан заедно със „Стематография“[128] от 1741 г. Този препис е интересен за изследователите с това, че е базисен първоизточник за направата на други, по-късни преписи, в които са включени изображенията на българския лъвов герб и други хералдични изображения от книгата на Жефарович.

Коментират се и още няколко преписа на Паисиевата история, в които са поместени изображения на българския герб от „Стематография“ на Жефарович:

- ***Ахтаров сборник*** (1842)
- ***Славейков препис А*** (1842)
- ***Славейков препис Б*** (1842)
- ***Трети търновски препис – Шишков*** (1845)

Констатират се отклонения при възпроизвеждането на гербовите образи от страна на авторите, свързани с неспазването при копиране на щриховия цветови код от „Стематография“. Набляга се на общата констатация за възможностите на българските книжовници и преписвачи от първата половина на XIX в., а именно, че не следват коректно правилата на изобразяване на гербовете в хералдиката. Подобна оценка относно изобразителната хералдична култура на възрожденските ни книжовници е достоверна, но е прекалено обобщена. Наложително е да се анализира и крехката юношеска възраст, в която се намират Славейков и Шишков, когато преписват Паисиевата „История…“ – първият е само на 15 години, когато се захваща с това начинание, а вторият – на дванайсет. Търновските преписи разкриват интересни факти относно духовното развитие на подрастващото българско поколение от средата на XIX в. и показват както ентусиазма, така и родолюбивата му отдаденост и съпричастност към народните дела. Славейков, Драганов и Шишков, без да са зрели мъже, демонстрират духовна зрялост и умения, като осъзнато акцентират в своите преписи не само върху словата на Паисий, но надграждат

[125] Пак там, с.332-33.

[126] *История славянобългарска*. С.: 2003,с. 321.

[127] Дерменджиев изказва подобно становище, което по-късно е отхвърлено от Антонов като несъстоятелно. Вж. **Антонов**, Ст. Хералдическото отражение на Отвъддунавска България. – В: Исторически преглед. С.: 2001, кн.1-2, с. 239.

[128] **Цонев**, Б.Опис I, С.: 1910, с. 412.

изобразително и извеждат преписите в различно от това на предшествениците си направление. За разлика от тях, те открито залагат и разчитат на силата на художественото въздействие на илюстрациите в пространството на книгата. Именно като представители на това поколение млади родолюбиви българи, което по-късно оформя и фундамента на новата българска държавност, те още отрано в творчеството си отреждат достойно място на националната символика. Славейков, Драганов и Шишков се явяват продължители на илюстративната светска образност в българската книжовност, положена от Христофор Жефарович, и очертават важна част от новия духовен ареал на българската книга през Възраждането. Като автори и съставители, те налагат присъствие на българския национален символ – лъва, в пространството на възрожденската ни книжовна култура от средата на XIX в.

Във възрожденската ни литература съществува и друго произведение, което също е свързано с книгата на Паисий и с изобразяване на националния ни лъвов символ върху герб. Това е книгата **„Царственик, или История болгарска, която учи от где са болгаре произишли, како са кралествовали, како же царствовали и како царство свое погубили и под иго попаднали, из Мавробира Латинскаго, Борония, Йоана Зонаря, Буефира Французкаго, Теофана Греческаго, Светаго Евтимия Терновскаго, Светяго Димитрия Ростовскаго и других летописцев собрана“**[129], която се определя за първата печатна версия на „История славянобългарска“, а също така и за първия учебник по родна история през епохата на Възраждането. Нейното съставителство дължим на творческото дръзновение на бележития възрожденски учител, книжовник и издател **Христаки Павлович** (1804–1848).

Коментира се единствената илюстрация, включена на страница 77 от „Царственика“ – тази на българския герб. С нея започва третата глава **„Знамение на Болгарских хоругвах“**. Илюстрацията е първото коректно изображение на български герб с вярна хералдична графична щриховка във възрожденската книжовност след герба на България от „Стематография“ от 1741 г. Век след отпечатването на Жефаровичата книга Павлович публикува изображение на изправен коронован лъв върху щит, което е и хералдично добре представено. Дерменджиев акцентира специално на този герб, разглеждайки цветовото определение на лъва като златен, а на щита – като червен. Той коментира и щитовата форма – кръгла, като единствена и уникална във възрожденската българска и балканска хералдика[130]. Този хералдичен образец на възрожденската ни илюстрация се превръща в един от най-тиражираните образи на българския национален символ през епохата на Възраждането. Интересно е какво точно пише за това изображение и самият Христаки Павлович в началото на трета глава на „Царственика“:

> **Това изображение са имали Болгарските царе на Хоругвите (пантерите) си, сиреч изображение лъвово: което е знаменувало, защо Болгарите са на войска силни, като лъвове...**
>
> **Този образ са имали они и на монетите си...**

Споменаването от автора на царските монети наравно със словата на Паисий за воинската храброст на българите е важен момент за настоящото изследване. Възможно ли е лъвското изображение да е инспирирано именно от средновековните монетни образци от времето на цар Шишман? Вероятно през XVI–XVII в. по българските земи на Османската империя са се съхранили достатъчно голям брой монети от Второто българско царство. Те се пришивали към облеклото на жените и са били част от материалната култура на българите след падането на Търновското царство. От едната страна на много от тези монети е изобразен Шишмановият билонов лъв, обърнат на дясна хералдична страна. Подобен род средновековни монети служат през епохата на Възраждането като първообрази при изработването на ***геми*** и са били познати на българските занаятчии, които са ги гравирали. Именно от подобен занаятчийски род

---

[129] **Начов**, Н. Забележка за Паисиевата история. – В: Периодическо списание на Българското книжовно дружество в Средец. С.: 1894, с. 507.

[130] **Дерменджиев**, Хр. Българският герб през Средновековието и Възраждането. – В: Исторически преглед, № 4, 1973, с. 74

произхожда и Христофор Жефарович, чийто родственици са били майстор на *михюри*, или *джувери*[131], т.е. гравьори на полускъпоценни камъни.

С тиражирането на „Царственика“ на Павлович се разширява популяризирането Паисиевата всенародна програма за просвета, независима църква и свободна държава, като към нея се надгражда друга, по същество нова за българската книжовност тенденция през Възраждането – **да се изобразяват символи, свързани с гражданското светоусещане на формиращата се българска нация**. Това е съществено събитие и пробив на светска промисъл в територията на българската култура: да се въплъти в образ символът на българската независимост – гербът на България с гордо възправения коронован лъв като самостоятелен образ. Благодарение на това, че „Царственикът“ е тиражиран и се превръща в достъпно четиво в средата на XIX в., лъвовият герб на страница 77 от учебника на даскал Христаки масово се припознава от българите за национален символ. И ако от съвременна гледна точка търсим светските корени на националната ни символика в българската книжнина, то със сигурност част от тях са свързани с „Царственика“ на Христаки Павлович. Книгата му се превръща в едно от най-значимите български произведения през Възраждането, като успява да въплъти силата на Паисиевите слова и изяществото на Жефаровичата образност.

4.3. Приносът на Г. С. Раковски при утвърждаването на българския национален символ през Възраждането и мястото на лъва в революционната ни възрожденска символика

Жизненото и революционно дело на котленския възрожденец Георги С. Раковски (1821-1867) извежда неговата личност на едно от централните места на историческата сцена на Българското възраждане. С непоколебима увереност и силна родолюбивост бележитият българин обрича живота си на най-висшата патриотична кауза – извоюването на Свободата на България. Приносът му към този процес е съществен и многостранен, като личният му път е свързан с формирането на националните български революционни символи от средата на XIX в. Раковски – освен гениален революционер, положил основите на организираната въоръжена борба за освобождението на българите от властта на Високата порта – е и виден възрожденски деятел, публицист, дипломат, историк и етнограф. Неговото дело като просветител и революционер е съществено за утвърждаването на лъва като национален символ на българите в революционната символика през Възраждането.

През 50-те години на XIX век Раковски пише стихотворения и мемоари и се занимава с книжовна дейност. От времето на първите му поетични опити са запазени няколко стиха, в които лъвската образност се обособява като централна и стойностна в творчеството му. След Христофор Жефарович, Паисий Хилендарски и Христаки Павлович, Г. С. Раковски е най-значимият българин, допринесъл за утвърждаването на образа на националния ни символ във възрожденската култура. Раковски залага на лъвския символ не само в личното си творчество, но и в революционната си стратегия. Като идеолог котленският революционер ясно е разбирал колко важно е да се обособи семантична връзка между различни образи, свързани с естествения отзвук на епохата, отразяваща общия стремеж на сънародниците му към религиозна и народностна свобода.

В стихотворението „Постъп български“, подписано с дата „1-гово февруари 1855 в Букурещ“[132], Раковски свързва семантично лъва с друг символ на свободата[133] – знамето.

---

[131] Рошковска, А. За глиптиката от епохата на Българското възраждане. – В: Проблеми на изкуството, № 1, 1976, с. 50

[132] Стихотворението първоначално носи името „Марш български“ и има две редакции – от Свищов, отпечатана в „Предвестник Горскаго пътника“ (1854 г.) и от Букурещ (1855 г.).

[133] Народна наша хоругва
Лъва, отдавна заспала
Да събудим в дъбрава,
Да добийме похвала
С слава да го венчайми.

Подобна смислова обвързаност на лъва, като събирателен художествен образ на българската държава и народ, със знамето – символ на независимост, съществува и в Чинтуловите стихове от средата на 50-те години на XIX в. Тя е естествено предопределена от общото културно битие и духовен хоризонт на възрожденските българи. Обособяването на подобни колективни идейни взаимовръзки, при които значими народностни символи са обединени тематично чрез обща семантична конструкция, е от основополагащо значение при формирането на етноцентричните възрожденски идеали.

Символно-композиционният статус на лъва в литературните и изобразителните творби през Възраждането често е свързан с определението му „събуден за борба“. Тази негова характеристика е важна за отбелязване, защото поставя образа на лъва извън полето на хералдичното му тълкуване и го превръща в доминантен художествен символ на революционното ни възрожденско дело и неотлъчна символна част от изобразителния репертоар на българите през Възраждането. Образът на лъва, осмислен чрез акта на възправянето (събуждането), е поставен на „по-високо“ смислово ниво над символите и атрибуцията на чуждата потиническа власт, на които е отредена и „по-ниска“ семантична пространствена локация в композиционната планировка на някои български художествени творби от втората половина на XIX в. В част от тези произведения чуждите символи са определени като „стъпкани“ или „паднали низко“. В едно свое по-късно стихотворение от 1858 г. Раковски издига образа на лъва на подобно семантично ниво чрез следното поетично послание:

Млади юноши! Поколение днешно
    България от вас чака
В поприще славно ви да вдигните зговорно
    Племя удрете лъжъпророка!
Знамен Азийски доло да падни низко
    Лъва да вдигните венчяна
Миру се провикните и ви високо
    Живи България пак славна!!!

Апелът от стиха художествено представя смяната на семантичните стойности – „горе“ и „долу“ при „съживяването“ (пробуждането) на България. Раковски очертава „горе“ и асоциира *новото* („младото поколение“) с неговия символ – лъва. *Новото* естествено се възправя и побеждава *старото* (Високата порта), чиито символи (османските знамена) закономерно са „паднали низко“.

Българското знаме се превръща в основното семантично поле, върху което българският национален символ е изобразен или описан гордо възправен, често пъти увенчан с корона, страховито ревящ и готов за битка срещу поробителите. Възрожденският лъв израства в съзнанието на българите до символичното ниво на прокламатор и будител, а неговият силен рев, призоваващ народа към борба срещу тиранията, символизира народностния порив към свобода и апел за отвоюването ѝ чрез оръжие. **В представите на българите знамето се утвърждава и превръща в основното изобразително поле, върху което е поместен българският национален символ. С това си определение лъвът вече не е само хералдичен образ, а светски символ и най-висша проекционна фигура на колективните ценности на народа**.

Раковски има изключителен принос при утвърждаването на „левския знак“ като светски символ в културата на българите през 50-те и 60-те години на XIX век. Изследването разглежда части от произведения на Раковски („Горски пътник“, стиховете му „Болгарскове лъву“, „Възпоминание старобългарско“ и др.), като коментира някои негови проучвания, лични схващания и идеи, свързани със семантичното определение на българското знаме и национален символ. Обръща се внимание и на образната връзка между революционния девиз „Свобода или смърт“ и лъвската символика. Коментират се и революционните послания на Раковски в тази насока, съобразени както с духа на националноосвободителните стремления на европейските народи, така и със символния репертоар на родния фолклор и традиционните ценности на българите.

През 1860 г. Раковски издава в Белград вестник „Дунавски лебед“ и довършва своя знаменит **„План за освобождение на България“** (втора редакция), работи съвместно с художника **Николай Павлович** по отпечатването и илюстрирането на историческото изследване „Няколко речи о Асеню първому, великому царю българскому, и сина му Асеню второму“, за която Павлович изработва две илюстрации[134], и едно табло с монети. Изследването коментира една от литографиите на Павлович „Пленяването на гръцкия император Тодор Комнин“ и общата художествена тенденция да се изобразява български лъв върху знаме през Възраждането.

Към края на 1861 г. Раковски поръчва на Теофан Райнов изработването на печат на Привременното българско правителство. Печатът е поръчан в Париж и доставен през пролетта на 1862 г. в Белград, където Раковски организира формирането на самостоятелна военна българска част на Привременното правителство (Първа българска легия), която освен с оръжие, да е ресурсно осигурена и с униформи, собствено знаме. Печатът, който Райнов доставя, е с кръгла форма. В центъра му е разположен, изправен на задните си крака, коронован лъв, държащ кръст и меч. Около лъва има два надписа: първият – **„СВОБОДА ИЛИ СМЪРТ“**, е във вътрешния кръг, а вторият е във външната част, върху която е гравиран надписът **„БЪЛГАРСКО ПРИВРЕМЕННО ПРАВИТЕЛСТВО“**. В краката на лъва са изобразени две османски знамена и полумесец със звезда.

Изследването разглежда семантичните характеристики на печата на Първа българска легия. Коментират се и механизмите на психологическите процеси, свързани с *колективната проекция на народностните идеали* и решението на Раковски да свърже образно в една обща синкретична структура и иконография амбивалентни образи. В печата на Привременното правителство българският лъв е изобразен двузначно – както с воинската, така и с християнската си определеност.

Иконографията на лъва от печата на Легията се репродуцира масово в освободителното движение и революционната конспирация, като очертава една нова насока в интерпретирането на лъвския символ в народностните представи – лъвът вече не е само хералдичен образ, а и борец за вяра, воин. По този начин се разширява неговото хералдично определение и се очертава по-широк семантичен и художествен ареал на неговото проявление в културата на българите през XIX в.

Изследването разглежда и характеристиките на първото запазено знаме с изображение на лъв върху трицвет – това на четата на Филип Тотю. Знамето е изработено от единичен копринен плат, като върху него ръчно са пришити три цветни ивици: червена (горе), бяла, зелена (долу). В средата е изобразен български герб с изправен на дясна хералдична страна коронован лъв върху полето на щит, увенчан с корона. Радиално около герба са разположени бойни символи – хладни оръжия (мечове, боздугани, копия, стрели и др.). Над герба с бронзова боя е написан върху червена подложка девизът „Свобода или смърть“. Върху знамето с кафява боя е изписано и името на предводителя на четата: „Воевода Ф. Тотю“. Авторът на знамето не е известен, но иконографски гербът се приближава близо до изображенията на гербовете от литографията на Клипарски[135] „Сборен портрет на българските царе (Иван Асен II, Иван Шишман, България, Крум Страшни, Борис или Михаил)“.

Споменават се и някои факти, свързани с приемането на Васил Левски за байрактар на четата на Панайот Хитов през 1867 г. и на утвърждаването на прозвището му, свързано с българския национален символ. Изтъква се ролята на Раковски за налагането на този избор и се цитират мненията на различни изследователи (Унджиев, Стойчев, Алексиев и др.), свързани с тази част от биографията на Апостола.

***

Лъвският образ с кръст и сабя (кама), наложен и утвърден от Раковски сред българските революционери, се превръща в най-важният символ на въоръжената борба на българите за независимост. Изработват се различни революционни печати, като голяма част от тях следват

---

[134] **Томов**, Ев. Възрожденски щампи и литографии. С.: 1962, с.76.

[135] Вж. по-надолу в „Българският национален символ в изобразителното изкуство“.

иконографската схема от печата на Легията. Изследването коментира иконографията на различни революционни печати и анализира тяхната символика и разностранните им образни характеристики.

Изработването на печати, които да легитимират решенията на войводите и да обозначат образно институционалната идентичност на четите, са съществени за организирането и подготовката на бойните формирования и тяхното ресурсно обезпечаване в революционното дело. В състава на четите съхранението на печатите се поверява на писарите, които подпечатват с тях необходимата документация и изпращат сведения към ръководните органи. Трябва да се подчертае, че през Възраждането практиката да се използват печати не е изолирано явление и е широко разпространена сред българите. Тя обхваща различни сфери на обществено-икономическия и културния им живот и има разностранно приложение. Така че направата на четническите печати не е изолиран процес, а по-скоро явление, което е естествено свързано с утвърдилите се социални и правни практики за отбелязване на институционална представителност и личностна идентичност в българския социум. Печати били изработвани както за графична легитимация на различни по естеството си обществени и търговски организации, така и за лична употреба и обозначаване на частни лица.

Развитието на националната революционна символика през 60-те и 70-те години на XIX в., свързана с революционните печати, допуска различни влияния при представянето на образа на лъва в иконографски план. Иконографията на някои от печатите се базира върху използването на хералдичните изобразителни принципи. В някои от тях основно изобразително поле, върху което се ситуира националният символ, е хералдичният щит, а популярните символни атрибути, които представят лъва като воин или кръстоносец, не се изобразяват.

В обобщение относно революционната символика на лъва в Българското възраждане изследването отграничава няколко основни графични типа изобразяване на българския национален символ:

А. Изправен и въоръжен с кръст и меч коронован лъв
Б. Изправен и въоръжен с меч (кама) коронован лъв
В. Коронован лъв само с кръст
В. Изправен без корона
Г. Изправен с корона
Д. Други

От гледна точка на хералдиката изображенията биват:

А. Хералдични
Б. Нехералдични

4.4. Българският национален символ в изкуството на Възраждането

Процесите на трансформация от традиционните художествени практики в българската културата през Възраждането са съпътствани от паралелно навлизане и постепенно утвърждаване на светски жанрови влияния в изобразителното изкуство. Тези процеси са свързани както с налагането на нови стилови похвати и техники в живописта, графиката и скулптурата, така и с обособяването на специфичен репертоар от характерни символи и образи, които се превръщат във важна част от формиращия се нов изобразителен език на предосвобожденска България. Лъвският символ, който е припознат от българите за национален, заема важно място в развитието на изобразителната културата през XIX в. и е неотлъчна част от образния изобразителен репертоар на родните художници и зографи.

Важен принос към формирането на граждански механизми на интегриране на светски символи в българската възрожденска култура има популяризирането на печатната графика на Балканския полуостров. С навлизането на тиражираните графични образи в културното пространство на българите започва и постепенният преход към осмисляне на новата светска образност през Възраждането. С развитието на търговските отношения между българите с другите европейски народи през XVIII и XIX в. възрожденските ни художници[136] получават

[136] **Томов**, Ев. Възрожденски щампи и литографии. С.: 1962, с.15.

възможност да се запознаят и с печатните творби на редица италиански, немски и хърватски майстори гравьори.

Общата културна изолационна политика, провеждана от Високата порта спрямо подчинените ѝ народи, забавя разпространението на печатната книга из териториите ва Империята със столетия. Създаването на подходящи условия за тиражиране на художествени произведения и печатни книги със светско съдържание на Балканите е бавен и продължителен процес. Забавянето на този процес е обясним с факта, че печатниците и литографските ателиета през Възраждането са съсредоточени предимно в големите градове на Европейския югоизток: Цариград, Букурещ, Одеса, Виена, Белград и др. С развитието на печатните технологии става възможно по-масовото разпространение на различни печатни продукти (графични листове, книги и др. тиражни изделия). Производството на печатни издания в следренесансова Европа и издаването на книги се развива с прогресивни темпове, докато на Балканите този процес протича с друга динамика. Разликата помежду им е закономерно обусловена и обвързана с общата изолационна политика, наложена от Турската империя на народите в Югоизточна Европа чрез забраната за печатане на книги. Докато книгите, географските карти и атласи, както и другите печатни изделия, са доходоносни за издатели, автори и гравьори из Стария континент и Новия свят, то в Османската империя печатната книга трудно открива своята публика, особено в земите на Източните Балкани. За разлика от развитието на европейските пазари на книги, където металогравьорството се разпространило масово и подпомогнало развитието на производствените печатни процеси, на Балканите гравюрите върху дърво и щампирането по стария начин си останали основните печатни дейности. Едва след издаването на първата светска книга в нашата литература – „Стематография“ на Жефарович от 1741 г., започва и процесът на по-масовото възприемане на печатните образи със светско съдържание. Възпрепятстването на развитието на производствените печатни процеси от страна на Високата порта не успява да спре интереса на местната християнска публика на Балканите към тиражираните напечатани образи поради още няколко причини – сравнително достъпната форма и по-ниската им цена. Тези предпоставки провокират част от възрожденските художници да развият и предложат на своите сънародници тиражирани литографски отпечатъци, като сред тях се среща под една или друга форма образът на българския национален символ – лъвът. Настоящата част от проучването се фокусира както върху дейността на тези художници, така и върху творчеството на по-широк кръг от личности, които по един или друг начин също са свързани с популяризирането и утвърждаването на лъва за национален символ в българското изкуство и култура.

Личност, пряко отговорна за утвърждаването на лъвския образ в българската графика и живопис, е художникът **Николай Павлович**. Изследването раглежда част от творчеството на художника и коментира следните негови произведения:

- „Райна посреща братята си и руския княз Светослав“ – илюстрация по повестта на руския писател Александър Фомич Велтман „Райна княгиня българска“ (1860)
- Портрет на българския цар Асен (1873), маслени бои върху платно
- Илюстрация към книгата на Раковски „Няколко речи о Асеню първому, великому царю българскому, и сина му Асеню второму“ (1860)

Анализиратт се различните образни проявления на лъвската символика в гореспоменатите фугуративни композиции и се изтъква личният принос на Николай Павлович към развитието на иконографските и семантичните характеристики на българския национален символ през Възраждането. Павлович поставя символно лъва извън хералдичното му определение и привнася нови семантични тълкувания на образа в личното си творчество. Проявява се като истински съратник и продължител на делото на Раковски в търсене на българската идентичност на образа на лъвския символ и основните му изобразителни територии. Най-същественият принос на Павлович в контекста на настоящото изследване е налагането на лъвската фигуративност, популяризирането и в културата и нейното образно представяне в българското изобразително изкуство през втората половина на XIX в. Тиражираните отпечатъци на композициите на Павлович, свързани с българския национален символ, стават емблематични за светската култура от възрожденския ѝ период. Изобразителната тенденция да се вписва българският символ – лъвът, в изобразителното поле

на светска картина, се затвърждава, след като и други възрожденски художници установяват подобна практика в творческата си дейност.

Използването на лъва и неговата символна представителност от Павлович в портретуването на исторически личности не е изолирано явление, а обща художествена практика през Възраждането. Портретът в живописта и графиката бележи голям подем и се развива динамично, като през втората половина на XIX в. окончателно се налага като самостоятелен жанр в българското изобразително изкуство. Кавалетният портрет, който е разпространен в салонното пространство на българския дом по европейски маниер, има преди всичко светски функции[137].

В контекста на комбинативност между форма и съдържание добре се вписват в епохата и т.нар. ***исторически портрети***. Кавалентни по своята същност, отговарящи на актуалните стремления на българите през Възраждането, те са създадени, за да визуализират представите за миналото историческо величие. Портретуването на исторически личности е художествена практика през Възраждането, която има както своята публика, така и подобаващо авторско присъствие, което да отговори чрез творбите си на нейните интереси и естетически потребности. Началото на този процес е положено от Христофор Жефарович с включването на български светци и царе в първата светска книга албум в българската литература. Популяризирането на „Стематография“, обнародването на българския герб от лист 5а и четиристишието под него, както и възпроизвеждането на царските образи от нея, е масово явление през Възраждането. Тя се превръща в ценен извор за нашите майстори графици и издатели, които тиражират и разпространяват графични листове, свързани с българската история. Изображенията от „Стематография“ се възприемат като висок художествен еталон от възрожденските ни художници.

В началото на 40-те години в Одеса е отпечатано и издадено литографското изображение „Лики на болгарските царье Йанна Асеня II и Йоанна Шишмана и Болгарскиа лев“ от Иван Богоров[138], където изображението на българския герб и царските ликове са инспирирани от Жефаровичата книга. Под литографията с герба на България, в богато орнаментирана барокова рамка, е изписано: „Взято из Стематографии Х. Жефаровиче – в Лит(ографии) А. Брауна в Одессе“[139].

Личност, също пряко свързана с утвърждаването на лъвската символика в културното светско пространство на българите, в жанра на историческия портрет, е възрожденският деятел **хаджи Найден Иванов Татарпазарджичанин**. През 1858 г. в Белград той издава ликовете на Иван-Владимир и Иван Шишман. В литографията му „Йоанн Владимир, цар болгарский, царствовал от 1190 лето до1205 по Р.Х.столица его била във Велико Търново“ е представен в тържествена поза образът на българския цар. Образът на Иван-Владимир е събирателен портрет, заимстван от царските изображения из книгата на Жефарович. Представлява поместено в пищно орнаментирана барокова рамка сравнително малко по размер изображение на коронован български цар, облечен с далматика, с лорос и мантия, държащ в ръцете си скиптър, кръст и палмова вейка. Под рамката е изобразен гербът на България от „Стематографията“ на Жефарович с прилежащото му четиристишие.

В другото литографско изображение на цар Иван Шишман, в текст от седем реда с няколко вида шрифтово изписване, е пояснено какво представлява този исторически образ и къде е отпечатан. Българският цар е определен като „Самодержец всем болгором и греков“[140]. Изображението е взето от т.нар. „Рилски печат“ на последния български цар, който се е считал за автентичен и е пресъздаван многократно от българските художници през Възраждането.

През 1858 г. немецът гравьор **Георг Вених** от проект по скица на **Станислав Доспевски** издава във Виена литографския портрет на българския цар Иван Шишман. Изображението на царя е поместено в кръгъл медальон, поставен в квадратна рамка. Свободните полета на рамката са разрисувани с растителен орнамент. Под царския лик са изобразени гербът от

---

[137] **Иванова**, Бл. Портретът през Българското Възраждане. С.: 2001, с. 6.

[138] **Томов**, Е.Български възрожденски щампи и литографии. С.: 1962, с.71. и **Райнов**, Н.Николай Павлович. С., 1955, с. 75.

[139] **Дерменджиев, Хр.** Художественото наследство на Христофор Жефарович и неговото значение за Българското национално възраждане. – Във: Векове, 1979, кн. 5,с. 53.

[140] **Босилков**, Св. Възрожденски предвестници на българския плакат. – В: Изкуство, бр.5, 1973, с. 30.

„Стематографията“ на Жефарович и обрамчен от флорални елементи надпис: „Іоан Шишманъ во Христа Бога благоверный царь и самодержецъ всем българом и грекомъ“. Върху литографията е означен и първоизточникът на царския образ – Рилската грамота със златния царски печат на Шишман. Вених публикува и друг вариант на този царствен образ, отново по скица на Доспевски, но този път са добавени две изображения на ангели, които държат в ръцете си медальона с царския лик и свитък с българския герб от „Стематография“. В свитъка, от двете страни на централно разположения герб, е изписано: „Іоан Шишман во Христа Бога Благоверный цар и самодержец всем болгаромъ и грекомъ царувал от 1363 лето до 1411 по Хр. Столица его была във Велико Търново“. Тази изкусна работа на немския майстор е първообразът на царския портрет на цар Иван Шишман, нарисуван от Христо Цокев.

Христо Цокев е роден в 1847 г. Изпратен е от манастирското пратеничество от Атон да се учи за иконописец в Киевско-Печорската лавра. В нея – благодарение на адаптираната по светски образец програма на живописната школа – Цокев поетапно овладява художествено копиране на различни образци, рисува скици по натура и пейзажи. През 1867 г. постъпва като стипендиант на Славянския благотворителен комитет в Московското училище за живопис, скулптура и архитектура. Посещава като свободен ученик практическите занимания в класа по портретна живопис. Двайсетгодишният Цокев попада в академична среда, където модерните идеи на руските передвижници се възприемат позитивно и се считат за напредничави. По това време той рисува с маслени бои върху платно портрета на „Цар Иван Шишман“ от гравюрата на Вених по скицата на Доспевски.

През 1865 г. е тиражирана петцветната литография на **Найден Бранкович** от Копривщица „Кръщението на цар Борис, фамилията и войнството му в Преславския дворец от българските книжовници св. Кирил и Методий“. Името на творбата не отговаря на реално изобразената фигуративна сцена в тази композиция. Томов коментира, че е представена по-скоро проповед на славянските първоучители, отколкото изображение на църковен ритуал в българския дворец. По същество и художествено изпълнение литографията на Бранкович е предимно светска творба, а не художествено произведение, стоящо близо до иконографската традиция, въпреки че с много неточности и условности са представени костюмите, историческите личности, архитектурната среда и др. Българското царско високопредставително присъствие в литографията на Бранкович е подсилено чрез изобразяване на знаме с изправен на дясна хералдична страна коронован лъв в задния план на фигуралната композиция. Подобен детайл е интересен, защото подсказва до каква степен лъвският образ е утвърден в художествените възрожденски практики през 60-те години на XIX в. при изобразяването на български царе и тяхното войнство. Фигуралната композиция съдържа и още един образ, свързан тематично с проучването – под нея е разположен двуезичен текст на български и френски, както и хералдично правилно представен български герб с изправен лъв върху полето на овален щит, увенчан с корона. Около герба, симетрично и радиално разположени, са изобразени знамена и оръжия.

През втората половина на XIX в. в българското културно пространство се налага художествената практиката да се изобразяват гербове с националния ни символ при представянето на българското царско войнство в някои от тиражните литографски листове. Подобен изобразителен подход, при който се поставя българският герб под фигурална композиция, е ползван и в литографската творба на Е. Оливер, който отпечатва в ателието си по поръчка на Найден Бранкович портрета на цар Иван Шишман. На него са изобразени конници, предвождани от българския цар Шишман, който държи в дясната си ръка скиптър. Царят е изобразен върху черен кон, докато придружителите му са представени като двама копиеносци, яздещи бели коне. Под фигуралната композиция е изобразен гербът на България, взет от „Стематография“ на Жефарович.

Изображенията на дворци, военни станове, царски образи или персонажи, свързани семантично с независимата българска държава или свободата на Отечеството, са широко разпространени в българската възрожденска култура. Дворцовата територия от символична гледна точка е еманация на държавната власт, а знамето с българския лъв се явява важен изобразителен маркер на това високопредставително пространство. Подобна символика, свързана семантично с изобразителната триада **дворец-знаме-лъв**, срещаме и в творбите на българския художник **Атанас Клипарски.** Литографията му „Иван Шишман“ и „Сборен

портрет на българските царе (Иван Асен II, Иван Шишман, България, Крум Страшни, Борис, или Михаил)“ са схематични, но имат силно емоционално въздействие върху българите през Възраждането. Изследването коментира лъвските образи – хералдични и нехералдични в тези две негови произведенията. Акцентира се на факта, че върху литографския сборен портрет на българските царе на Клипарски са изобразени четири лъвски образа, което извежда творбата му на челно място сред произведенията на графичното изкуство, съдържащи най-голям брой изобразени национални символи през Възраждането.

Друг художник, наложил чрез своето творчество възрожденските революционни идеали на българите през Късното възраждане, е полският художник **Хенрих Дембицки** (1830–1906). Той също има съществен принос към разпространението и утвърждаването на лъвската иконография в българската графика. Изследването разглежда някои негови литографии, тематично свързани с българската воинска слава, народна достолепност и величие и лъвската символика. Литографиите на поляка са публикувани и тиражирани благодарение на тревненеца Неделчо Пандурски[141] – хъш и близък другар на Христо Ботев. Основно тяхна е заслугата за приобщаването на Хенрих Дембицки към българското революционно дело. Литографии на полския художник са издадени в значително по-голям тираж от тези на Павлович и съответно придобиват и по-голяма популярност в българско[142].

В литографиите за Симеон Велики и сражението на българските четници полският художник изобразява българския национален символ върху развети знамена. Впечатляващ е лъвският образ в литографията, която представя влизането на българския цар в Цариград. Владетелят е изобразен във величествена поза на кон, предвождащ своята армия. Симеон е представен като император – коронован, с рицарска броня и наметнат с хермелинова мантия, развяваща се зад плещите му. Непосредствено зад фигурата на българския владетел има знаменосец, на върха на чиято алебарда се развява знаме с изобразен коронован лъв, обърнат на лява хералдична страна. В композицията, по подобие с творбите на Доспевски, българският национален символ – лъвът, не е изобразен върху полето на щит. Подобен вид изображение не може да се определи като герб, т.е. то не е хералдично, а се причислява семантично към групата на светските образи от територията на друг национален символ през Възраждането – знамето.

Дембицки изобразява българския национален символ и в литографията „Второто сражение на българските въстаници под предводителството на войводите Хаджи Димитър и Стефан Караджа с турците в корията на деда Пана Войнова – 8 юли 1868 г.“ Там лъвът е нарисуван обърнат на дясна хералдична страна върху четническо знаме под девиза „Свобода или смърт“. Поставен на централно място, над фигурата на войводата, коронованият лъв върху четническото знаме е изобразен на върха на пирамидалната фигурална композиция. Тази литография се превръща в една от най-популярните творби сред българите през Възраждането. Тя не само спомага за утвърждаването на образите на войводите Стефан Караджа и Хаджи Димитър и техните четници като народни герои, но издига над всички тях знаково образа на коронования лъв. Творческият замисъл на Дембицки извежда знамето с лъва до най-високия от семантична гледна точка символ в неговата творба. Пирамидалната структура на композицията е подходяща за подобно внушение и знамето, символизиращо идеята за свободен народ и Отечество, се откроява като смислов център на изобразената картина.

В тази част от изследването се коментира творчеството на **Станислав Доспевски** (1823–1878) – виден представител на Самоковската художествена школа от времето на Възраждането. Син на Димитър Зограф и племенник на Захари Зограф, той отрано е възпитан в любов към художественото изкуство и обучен в майсторството на четката. Доспевски се димпломира със сребърен медал и получава професионалното звание „свободный Художникъ“ от Академията в Петербург. Това е първото отличие от подобен ранг, с което българин е удостоен при следването си в чужбина[143].

Пристигайки от Русия в българско, Доспевски се залавя с интересен професионален проект – той рисува няколко светски художествени творби за руския консул Найден Геров в Пловдив. Това са портретът на руския император Александър II и още две творби: „Ангел“,

[141] **Николов**, К. Радецки, февруари 1869 г. – В: За Буквите, бр.29, 2008, с.23.
[142] **Томов**, Ев. Възрожденски щампи и литографии. С.: 1962, с.101.
[143] **Рошковска**, А. Станислав Доспевски.Ст. З.: 1994, с. 23.

изобразен по западен маниер, и копие на една от ренесансовите мадони на Рафаел[144]. Изпълнението на художествената поръчка от Доспевски е истински културен прецедент за Възраждането: по онова време в България няма професионални художници, на които да се възложи поръчение със светски характер, а родната публика не познава и търси произведения на изобразителното изкуство от подобно естество. Малко известен факт, свързан с изпълнението на поръчката на Найден Геров от Доспевски, е, че художникът рисува и още една творба – герб за Руското консулство в Пловдив. От кореспонденцията, която води с Геров, не става ясно дали това е руски, или български герб.

Доспевски остава докрай предан на силните си чувства към родината и активно се включва в организиране и подготовка на Априлското въстание. След погрома му изпраща сведения до руския консул Н. Геров в Пловдив за зверствата, обирите и кланетата в Пазарджишко. Съществува сведение по устни предания, че той е изработил проекта за пазарджишкото знаме на въстаниците[145].

Знамето с извезания върху него разярен възправен лъв, тъпчещ османските символи, се превръща в основен символ на революционната епопея от 1876 г., а девизът „Свобода или смърт“ – в мощен народностен повик към осъществяването на най-бленуваната и заветна цел на българите: освобождението на Отечеството. Изработването на въстаническите знамена е важна дейност от приготовленията на Априлци. Ушиването и изрисуването на знамената са възложени на различни по пол и произход хора – мъже и жени. Така, в зависимост от възможностите и личните качества на изпълнителите, в революционната ни символика са създадени разнообразни от иконографска гледна точка изображения на българския лъв. Членове на българския еснаф са оказвали съдействие на въоръжената конспирация при изработката на част от снаряжението на въстаниците – художници, абаджии, златари и зографи помагали за създаването на въстаническите знамена, везали с конци златогривия български символ върху тях, шиели униформи и отливали кокарди с лъвски знаци.

Непосредствено след погрома на въстанието се създават художествени творби, които отразяват събитията от 1876 г. в образи и картини. На част от тях е изобразен и българският национален символ.

Копривщенският абаджия **Христо Коев**, самоук художник, предтеча на българския комикс, е свързан с темата на изследването. Животът и делото на този самобитен автор от времето на Априлското въстание е интересен поради факта, че в много от неговите творби е изобразен българският национален символ. Роден е в Копривщица около 1815 г. в абаджийско семейство. Творчеството му е предвестник на комикса в българската култура, а характерният му езиково-образен стил заслужава по-голямо внимание и задълбочено изследване. Днес творбите на Коев, по-голямата част от които са били сериозно повредени, са репродуцирани и тиражирани за масовата публика. Известно е, че са създадени веднага след Освобождението, когато спомените на автора за събитията по време на Априлското въстание са били все още непосредствени. На част от тях Коев[146] е изобразил върху разветите знамена на въстаниците изправения и коронован български лъв. Характерно за тези изображения е използването на пояснителни текстови описания към илюстрациите, пресъздаващи събитията от 1876 г. Подобен изобразителен похват разкрива доколко важно според Коев е българското знаме с изправения лъв – този най-висш символ на свободното Отечество, за участниците в Априлската епопея. Коев е взел и дейно участие в подготовката на въстанието

В творбата на Коев „Метежът на копривщенското въстание“ в елипсовиден медальон е представена сцената „Гръмването на първата пушка“, а непосредствено над нея е нарисувано изображение на лъв в анфас с отворена ревяща паст. Това е едно от редките изображения на царственото животно в подобна ракурсирана поза сред художествените творби на възрожденските художници.

---

[144] **Лавренов**, Ц. Възрожденски художници. С.: 1956, с.70.

[145] **Рошковска**, А. Станислав Доспевски. Ст. З.: 1994, с. 42.

[146] Част от творбите, собственоръчно титулувани от автора, в които знамената на въстаниците с българския лъв са: „Метежът на Копривщенското въстание“, „Копривщенските въстаници изгърмяха с пушките против турската порта на 500-годишното робуване, 20 април 1876 година, знаменосът им беше Нешо Попбрайков“, „Въстаническият водосвет на Чалъковата воденица 21 април 1876“, „Освобождаване на копривщенските въстаници от Павел Бобеков, Манчо Манчев и Орчо Войвода“ и др.

Друг възрожденски деятел, който също изобразява лъвския образ в своето произведение **„Сънят на българските народни дейци за освобождението на България през 1854 г.“**, е **Константин Русович.** Някои изследователи приписват авторството на тази литографска творба на друг автор – **Фиала**. Това разминаване се дължи на обстоятелството, че литографията е била нееднократно тиражирана през Възраждането[147], като един от най-популярните й варианти носи автографа H. Fialla. Публикация от 1871 г. във в. „Свобода“ присъжда авторството на литографията на Константин Русович. Редакционната колегия на Каравеловия вестник я определя като „първа между нашите картини“ и коментира и факта, че всъщност композицията е заимствана от „сюжета на италианска картина, която представлява същото“.

Литографията представлява фигурална композиция с реални и фантастични персонажи, изобразени на фона на провинциален пейзаж. В предната лява част е изобразен заспал овчар до стадото си. Над пастирската група вдясно, сред облаци, е изобразен тръбящ ангел, непосредствено до него – жена, окована във вериги, приседнала до разлистено дъбово дърво, с положени в нозете й царски регалии (корона, кръстосани меч и скиптър) и лежащ до нея лъв. Литографията е оказала силно въздействие на българската публика преди Освобождението. По същество повечето от образите в нея са алегорични:

- Женският образ пресъздава поробена България, т.е. държавата.
- Лъвът и царските регалии – символите на нацията и държавността.
- Сънуващият овчар – българският народ.
- Дървото символно е свързано с легенда за разлистването на стария изсъхнал дъб на Царевец и възстановяването на българското царство.
- Тръбящият ангел – Божията благословия и промисъл за Освобождението на България.

Въпреки наивно-сантименталния ù характер, литографията на Рустович (разбирайте Фиала) е творба, спомогнала за утвърждаването в възрожденското културно пространство на семантичната обвързаност между българския национален символ с този на държавността. Чрез изобразяването на символно-образната двойка **лъв–жена** се постига психологическо внушение, което разкрива връзката между две основни психологически фигури: женската – на България, и тази на лъва, символизираща силата на духа и изразяваща мъжкото начало. До нозете на женската фигура са положени и царски регалии: корона, скиптър и меч, които символно са свързани с независимата държава. През Възраждането представянето на България в подобна иконографска трактовка е познато на местната публика. Българската държава е представена **алегорично**-образно като воин монарх в популярната литография на Клипарски с българските царе. Но в конкретния случай, в творбата на Рустович (Фиала), е налице една друга интерпретация и символна обвързаност между образа на държавата и националния български символ – **лъвът се явява неин спътник и помощник**. Подобна интерпретация между двата образа е възприета и широко утвърдена в творчеството на възрожденските художници Георги Данчов и Николай Павлович, които също имат принос и спомагат за утвърждаването в българската култура на иконографията на символно-образната двойка **жена–лъв**.

В творбата на Рустович (Фиала) българската държава е представена като робиня – с оковани ръце и крака. Оковите, нарисувани от художника, са основната алегория на робството в българското изобразително изкуство през XIX в. Те са подобни на онези окови, които по-късно Георги Данчов ще „строши“ в литографията си „Свободна България“ (1879), в която България е представена като гордо изправена жена воин със знаме и меч в ръка, редом до българския национален символ – лъва. В литографията на Рустович се съзира първообразът на символно-образната двойка ***жена–лъв*** от картината на Н. Павлович „Надеждата на България“[148] (1877). Подобно хронологично съпоставяне между творбите е наложително, тъй

[147] В запазените варианти има някои несъществени различия в изобразителен план: в единия случай женската фигура се подпира с лявата ръка, а в другия – с дясната; мястото на меча, короната, скиптъра, а и на стадото, е различно. Вж. **Божков**, Ат. Българска историческа живопис. С.: 1978, с.81-82.

[148] Картината представлява **алегорична** композиция, която изобразява България като жена, облечена в български традиционен костюм и държаща в ръцете си развято червено знаме с приседнал до нея лъв. До фигуралната група, на земята, са изобразени строшени окови и владетелски регалии. В далечината е изобразен изгрев, а високо в небето – двуглав руски орел, увенчан с императорска корона.

като литографията на Фиала предхожда Данчовата и картината на Павлович, а нейната популярност в България преди Освобождението има важна роля при налагането на семантичната конструкция ***жена–лъв*** в българската култура. И още един важен детайл, свързан със символиката на лъва в литографията: под фигуралната композиция е отпечатан акростихът на Раковски[149], чиито първи букви изписват името на националния ни символ – „БЪЛГАРСКОМУ ЛВУ“. В нея лъвът, като емблематичен за възрожденското изкуство символ, се явява и обобщаващ образ на българския национален устрем към независимост.

Друг художник, представител на Самоковската художествена школа, свързан с темата за българския национален символ във възрожденското изкуство, е **Никола Иванов Образописов.** Отразява в творчеството си народния бит и духовност, рисува облеклото и лицата на българите от своя роден край.

Изследването коментра изписването на герба на България от Образописов в Рилската света обител и условно обозначава краят на една епоха, определила пряко развитието на графичните характеристики на българския национален символ – Възраждането. С Образописовия герб на България изобразително се проектира и програмата на Паисий за независима църква и държава – образът на лъва в герба е не само еманация на осъществената Независимост, но и хералдичен образ, който утвърждава правово държавна определеност и в храмовото пространство на българската православна светиня, в центъра на духовното огнище, съхранило българската култура през вековете.

***

Целите на настоящото изследване предпоставят по-обобщен исторически анализ на развитието на различните процеси и фактори, довели до утвърждаването на лъва първоначално като важен символ в културата по българските земи, а впоследствие и до статута му на етнически идентификатор за българите. Това от своя страна е свързано с изясняването на неговата семантична определеност, което би било непълно, ако не се проследят историческите напластявания и процеси, довели до утвърждаването на лъвския символ в културата по нашите земи през вековете. След разглеждането и сравняването на различни иконографски модели – архаични, хералдични, религиозни и граждански, на последно място, но не и по значение, цел на изследването е да се разкрие иконографската същност на този образ и феноменологично-семантичното му проявление в културата на Българското възраждане.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Визуалните характеристики на българския национален възрожденски символ са свързани и предопределени от предхождащи ги иконографски модели на лъвския образ, проявени последователно в регионалния културно-исторически развой.

2. Разнообразните семантични и изобразителни проявления на лъва в историята на изкуството по българските земи изразяват непрекъсната живителната връзка между различни пластове култура в тази част на Югоизточна Европа – тракийска, славянска, българска. Символната му природа отрежда неговият образ да е важна изобразителна връзка между разностранните цивилизационни модели – езически и християнски, религиозни и светски, като осигурява приемственост и възможност за транслиране на духовни общочовешки представи помежду им. Амплификационните качества на лъвския символ предопределят многовековната му духовна актуалност, която го съхранява в културата на българите до епохата на Възраждането.

3. Образът на лъва има важно семантично значение за манифестирането, конституирането и определянето на държавността по нашите земи през различните исторически епохи:

[149] Вж. предходната част на изследването.

- в Античността той е важен сакрален символ, свързан с утвърждаването на царската идеология на древните траки;
- за езическа България е символ, пряко свързан с конституирането и манифестирането на централизираната канска власт;
- в християнската култура на средновековната българска държава лъвският образ е използван от аристокрацията като владетелски знак;
- в късносредновековна Европа образът на лъва хералдично е свързан с българската държава;
- в илирийската хералдика българският герб е лъвов;
- през Възраждането лъвът има етноцентрично символно проявление за българите и изразява народностния им стремеж за независимост, т.е. за собствена държава.

4. Визуалните характеристики на българския национален символ априори са свързани с историческото иконографско развитие на лъвския образ и изразяването на общочовешките символи в културата. Иконографията на анималистичния образ е производна на трансформативните процеси, обусловили изобразителните проявления на лъвския образ във времето.

5. Утвърждаването на лъвския национален символ в културата на българите е пряко свързано с развитието на светското изобразително изкуство и хералдиката на Балканите. Процесът закономерно е обвързан с развитието на печатната книга и масовото разпространение и достъпност до тиражирани образи през епохата на Възраждането. За разлика от Западна Европа, на Балканите хералдиката има друг социален генезис – граждански, а не феодален.

6. При утвърждаването на лъва за национален символ на българите важна роля има художественото творчество на редица личности с българско самосъзнание. Лъвът има свое достойно изражение и в революционната символика, което го превръща във важен образ на гражданските стремления на българите за независимост.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Изследва художествените трансформации на българския национален символ – лъва. Класифицира разностранните му исторически и семантични проявления в културен аспект и анализира дълбинно символната му природата, изяснявайки митико-религиозните, изобразителните и социалните предпоставки и практики, допринесли за утвърждаването на лъвския символ в културата по българските земи през вековете. Проследява изобразителните трансформативни промени във визуалните характеристики на този важен за хората от Древността символ до неговото колективно определение като централен за българския етнос.

2. Предлага обстойно разглеждане и конспектиране на разнообразни иконографски проявления, архетипни графични конфигурации и изобразителни характеристики, свързани с лъвския символ. Проследява в транскултурен аспект развитието на символа лъв и семантичната му обвързаност с обособяването и формирането на държавни конструкти през различните исторически периоди по българските земи. Анализира природата на символа като продукт на колективната историческа памет и акцентира върху приемствеността и традицията с оглед на държавното му определение и връзката му с българите.

3. Внася яснота по отношение на хералдичните и художествените проявления на символа лъв, пряко свързани с българската държавна индентичност и национално

самоопределение както в територията на европейската, така и в тази на балканската книжовност. Проследява разностранни процеси от книгоиздаването и развитието на печатната графика в Югоизточна Европа, които допринасят за утвърждаването на българския национален символ в балканската култура.

4. Ясно артикулира ролята на светското изобразително изкуство за утвърждаването на българския национален символ – лъва, в българската култура през Възраждането. Занимава се просторно със семантиката на лъвския символ, българската му определеност и идентичност в социален аспект. Систематизира и анализира разностранни социални практики и феномени, свързани с формирането на националната символна идентичност на българите през Възраждането.

5. Изследва личностния принос на културни дейци, художници и революционери при утвърждаването на лъва като национален символ в българската култура през Възраждането (Христофор Жефарович, Паисий Хилендарски, Георги С. Раковски, Христаки и Николай Павлович и др.).

6. Популяризира и коментира тиражирани в европейската печатна практика лъвски изображения, пряко свързани с българската държава, които не са публикувани или са слабо дискутирани от научната общност в България.

7. Дисертацията предлага възможност за цялостен поглед върху развитието на българския национален символ – лъва, в културен план, като очертава и сравнява ясно динамиките на различните процеси, формиращи образните и семантичните му характеристики в исторически аспект. Подобен компаративен подход е полезен не само за охарактеризирането на изследователския обект, но благоприятства и разширяването на гледната точка на проучването, изяснявайки общочовешката природа на символите като продукти на колективната историческа и културна памет.

УЧАСТИЯ В КОНФЕРЕНЦИИ, ИЗЛОЖБИ

1. Докторанска конференция 2012 в НХА, София. Доклад на тема: **Художественият принос на Христофор Жефарович в „Стематография“ от 1741 г.**

2. Пролетни научни четения 2012, АМТИИ, Пловдив. Доклад на тема: **Социални механизми, културни идеологии и някои хералдични практики през XVI – XVII век свързани с разпространението на българския герб на Балканите.**

3. Докторанска конференция 2013 в НХА, София. Доклад на тема: **Лъвът – българският национален символ през епохата на Възраждането.**

4. Народна библиотека „Иван Вазов“ Пловдив, 2013. Изложба и каталог на тема: **Лъвът – българският национален символ през епохата на Възраждането.**

5. Български културен институт и Библиотека за чуждестранна литература в Москва, 22 –29 юни 2014. Изложба: **Лъвът – българският национален символ през епохата на Възраждането.**

6. Втори национален колоквиум, посветен на 160-годишнината от рождението на Лука Касъров, Народна библиотека „Иван Вазов“ Пловдив, 2014 г. Доклад на тема: **Приносът на Г. С. Раковски при утвърждаването на лъва като български национален символ през епохата на Възраждането.**