

## МИТЪТ „ХРИСТОС В РАКЕТА“: ПРЕОБРАЖЕНСКА МАНДОРЛА В БАЛКАНСКОТО ПОСТВИЗАНТИЙСКО ИЗКУСТВО<sup>1</sup>

Ростислава Тодорова-Енчева

**Резюме:** Студията е фокусирана върху изясняване на произхода на изобразителния модел на сюжета „Преображение Господне“ около който, през втората половина на XX век в България, се изгражда легендата за изобразяването на Господ Иисус Христос в космически кораб. Акцентът е поставен върху фреската „Преображение Господне“ от храма „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ в Добърско, заедно с още няколко образеца от иконописните програми на български храмове от периода XVI-XVII в. Именно стенописът в Добърския храм е коренът на „космическата трактовка“ на характерните червени, геометризирани поствизантийски модели мандорла, които се срещат изключително често в трактовката на сюжета „Преображение Господне“ по балканските земи. Подобни мандорли се употребяват и в други Господски и Богородични сюжети, но тази от Добърско е „прототип“ на идеята, че Христос е представен във вътрешността на „космическа ракета“. Настоящото изследване доказва атонския произход на иконографския модел и цели да допринесе за развенчаването на наложения дилетантски, а за вярващите християни и обиден, начин на тълкуване на чудото на Христовото Преображение на Тавор.

---

<sup>1</sup> Идеята за написването на тази студия дойде благодарение на един скорошен разговор с г-н Ангел Йорданов – автор на блога Terra Byzantica (<http://terrabyzantica.blogspot.com/>) и на едноименната Facebook страница. Изключително съм му благодарна за помощта, която ми оказа по отношение на изследването ми относно иконографския символ на мандорлата, както и за спазената дума. В отговор, аз изпълнявам моето обещание да се опитам да допринеса за опровергаването на безумното тълкуване на фреските в село Добърско и другите подобни тям като „Христос в ракета“, „комета“, или „космическа капсула“. Надявам се настоящият текст да е успешна стъпка в тази посока.

**Ключови гуми:** мандорла, Преображение, Добърско, Христос, ракета, космически кораб

## HITHE MYTH OF “CHRIST IN A SPACESHIP”: THE TRANSFIGURATION MANDRORLA IN BALKAN POST-BYZANTINE ART

Rostislava Todorova-Encheva

**Abstract:** The study is focused on elucidation of origins of the iconographical model of the Transfiguration of Christ around which in the second half of the twentieth century in Bulgaria has been built a legend about the pictorial representation of the Lord Jesus Christ in a spaceship. Emphasis is placed on the Transfiguration fresco from the Church of St. St. Theodore Tiron and Theodore Stratilat at Dobarsko, together with several other patterns of iconographic programs of Bulgarian churches from the sixteenth to the seventeenth century. It is the mural in the Dobarsko church that is the root of the ‘cosmic interpretation’ of the specific red geometricized post-Byzantine models of mandorla, which are very common in the Transfiguration iconography on the Balkans. Similar mandorlas are used in other iconographic schemes too, however the one from Dobarsko is the ‘prototype’ of the idea that Christ is represented inside a ‘space rocket’. Therefore, by proving the Athonite origins of this Transfiguration iconographic model, the present study aims to contribute to the dismantling of the imposed amateurish, and even offensive to the believers, way of interpreting the miracle of Christ's Transfiguration on Mount Tabor.

**Keywords:** mandorla, Transfiguration, Dobarsko, Christ, rocket, space ship

Мандорлата в сцената „Преображение Господне“ от храма „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ от Добърско (Фиг. 1), датирана от 1614 г.сл.Р.Хр., е вероятно най-популярната мандорла в България, заради особено напранчивото през последните десетилетия повторение на нечия дилетантска интерпретация на символа като изображение на космически кораб, с който Господ Иисус Христос се издига към небесата. Причините за подобно тълкуване вероятно се намират в геометричната форма на червения елемент във фреската, чиито лъчи се оприличават на огнени пламъци, изхождащи от сопло на ракета, както и в неправилното мнение, че това изображение е единствено по рода си. Истината е, че тази геометризирана червена стреловидна

форма далеч не е уникална и за нея не може да се твърди, че е особено авторско решение, натоварено със значение отвъд конкретния религиозен сюжет.

За правилното разбиране на иконографската схема на фреската в Добърско е необходимо на първо място знание за начина, по който Православният иконографски канон функционира като „богословие в образи“, според думите на св. Василий Велики. На второ място, се изисква познаване на арсенала от символи, които християнското изкуство използва, за да визуализира определени идеи и представи. Значението на някои от тези символи е ясно и еднозначно, като например това на св. Кръст и на нимбовете (Todorova, 2011: 47). Други, обаче, са натоварени със задачата да обозначават сложно богословско съдържание и да визуализират комплицирани библейски събития като теофанийните моменти, например. Такъв е случаят с библейския концепт за Славата Божия, която се проявява в определени събития, в които Бог решава да разкрие Себе Си пред очите на хората. Това разкриване не може да бъде пряко и да покаже Божието „естество“ (същност), а се случва посредством демонстрация на Божиите „действия“ (енергии). Ето защо, визуализирайки свещени събития като например, Христовото Преображение, Възкресение и Възнесение, християнското изкуство употребява за тази цел символ, който се нарича „мандорла“.<sup>2</sup> Мандорлата се изобразява под формата на овал или кръг, описан около Господ Иисус Христос, Пресвета Троица, Пресвета Богородица и в редки случаи – около фигурите на някои светии (Todorova, 2013: 287-288).

Символът на мандорлата има гревен произход и е един от многото символи, които ранното християнство взема назаем от античното изкуство, подлагайки ги на нов религиозно-философски прочит и натоварвайки ги със собствено духовно съдържание (Todorova, 2016: 200). Както показват запазените образци, тя намира своето място в християнското изкуство още през IV в. сл. Р. Хр., а столетие по-късно вече се е оформила като самостоятелен символ със собствена роля в сюжетите, в които участва. Функцията му е свързана с визуализация на сложната представа за действието на Славата Божия, която има пространствено-светлинни характеристики. Важно е да подчертаем, че за разлика от нимба, мандорлата няма само

---

<sup>2</sup> Терминът „мандорла“ произхожда от ит. „mandorla“ (багем) и навлиза в употреба през XIX в., за да обозначи багемовидното сияние около фигурата на свещените персонажи в християнското изкуство. Употребява се синонимно с термините „aureole“ и „gloriole“.

фотодосиен характер, т.е., не е обвързана само с визуализацията на сиянието на Божията Слава, а генотира и реалното присъствие на Бог в свещените събития, които протичат едновременно в материалното и духовното пространство. Поради тази причина мандорлата, с нейната основна овална или кръгла форма, описана около фигурата на свещения персонаж, често е комбинирана с допълнителни елементи като различни по вид лъчи, обозначаващи блясъка на нетварната светлина на Божиите енергии. Поради ключовата роля на нетварната светлина в събитието на Христовото Преображение на планината Тавор, често тя бива наричана синонимно Таворска светлина.

Пак поради сложното значение на мандорлата като визуален символ на библейския феномен на Божията Слава, нейното изобразяване е тясно свързано с развитието на теологическата мисъл през вековете. Вероизповедните формули на св. Православна църква, светоотеческите коментари върху свещените събития и тяхното значение, омилиците за тяхното празнично отбелязване, самото съдържание на Св. Писание и Св. Предание на Църквата, неизменно оставят отпечатък върху художествения език на православния иконографски канон, предизвиквайки развитието на художествените схеми и символите, които те използват за изразяване на това съдържание. Заради кардиналното богословско значение на Славата Божия, символът на мандорлата, който я обозначава, е един от най-податливите на влияние от страна на теологическите спорове през вековете, което никак не е случайно, като се има предвид, че въпросът за нетварната светлина става централна тема в патристичната литература още през III-IV в.сл.Р.Хр., а в началото на XIV в. застава в основата на исихасткото „богословие на светлината“ на св. Григорий Палама (Todorova, 2015: 428-431). Поради тази причина, в развитието на мандорлата като иконографски символ могат ясно да се очертаят три основни периода – пред-исихастки, исихастки и пост-исихастки, които водят със себе си и предпочитания към определена форма на символа.

За съжаление, ограниченият обем на настоящата студия не ни позволява да навлезаме в по-големи детайли, но все пак можем накратко да обясним основните формални характеристики на мандорлата в описаните три периода на развитието ѝ. По време на пред-исихасткия период основните типове мандорла, които византийското изкуство използва, са овалният и кръглият. По времето на исихазма на св. Григорий Палама и особено след установяването му като официална доктрина на св. Православна Църква в средата на XIV в.сл.Р.Хр., мандорлата претърпява драматични промени, като

към традиционните ѝ овален и кръгъл тип се прибавя композиция от геометрични елементи, формиращи звездовидна форма. Тези промени са най-видими в иконографията на сюжета „Преображение Господне“, заради неговата централна роля в богословието на исихазма. Най-популярният пример за този „исихастки тип“ мандорла е миниатюрата „Преображение Господне“ от fol. 92v на кодекс *Parisinus Graecus* 1242. Исихастката мандорла бързо се разпространява от Константинопол към всички земи под византийско влияние, очевидно следвайки разпространението на самия исихазъм по тях.

След края на Византия развитието на символа на мандорлата навлиза в своя пост-исихастки период, който от хронологична гледна точка е и пост-византийски. Изчезването на метрополията, която векове наред генерира и задава теологическите и художествени тенденции в св. Православна Църква, води след себе си и до постепенно избледняване не само на авторитета на наследените модели, но и на тяхното дълбоко богословско съдържание. Локалните традиции взимат надмощие, натрупват се „иконографски грешки“, функцията на църковното изкуство започва да търпи промени. Всички тези сложни процеси довеждат до небивало иконографско разнообразие, което е особено видно в многобройните пост-византийски модели на символа на мандорлата, изкристализирали върху наследените типове на овалната и кръглата „исихастка“ мандорла с добавена в нея комбинация от два четириъгълника, оформящи осемлъчева звезда, която изобразява неописуемия блясък на нетварната Божия светлина. Една голяма група от поствизантийските Преображенски мандорли продължават да имат звездовидни форми, получени от насладването на геометрични фигури върху кръг или овал, а от XVII в.сл.Р.Хр. тези геометризирани елементи дори започват да се употребяват самостоятелно. Основната им форма в балканското пост-византийско изкуство е стреловидна, трилъчева,<sup>3</sup> а с добавянето на два допълнителни лъча нетварна светлина, които сочат към св. апостоли, тази трилъчева форма се трансформира в петолъчева фигура, каквато присъства и във фреската „Преображение Господне“ в храма „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ в Добърско.

---

<sup>3</sup> Оттук нататък, когато определяме формите на добавените елементи в мандорлата, ще се абстрахираме от невидимия връх и ще броим само видимите. В този смисъл, тривърх, трилъчев елемент ще означава, че около фигурата на Господ Иисус Христос са видими само три лъча. Същото се отнася и за четирилъчевите, петлъчевите и шестлъчевите форми. При осмоъгълните форми обикновено са видими всички осем лъча, заради начина на комбиниране на елементите в тях.





Фиг. 1 Преображение Господне, фреска, 1614 г.  
сл.Р.Хр., храм „Св. св. Теодор Тирон  
и Теодор Стратилат“, Добърско  
(Photo credit by *Венета Николова*)



Фиг. 2 Преображение Господне,  
фреска, XIV в.сл.Р.Хр.,  
католикон, Хилангарски  
манастир, Атон  
(After Millet, 1927: 67, pl. 2)

Изследователите на иконографската програма на храма не са се занимавали специално с темата за значението на мандорлата в сцената „Преображение Господне“. Например, Е. Флорева се задоволява само да отбележи, че трактовката на сцената следва установените художествени практики на времето си (Floрева, 1981: 54). По-скорошни изследвания доказват, че един от майсторите, изпълнили фреските в Добърско и в храма „Св. Никола“ в Сеславския манастир през 1616 г.сл.Р.Хр., е ръководил единия от двата екипа зографи, изписали храма „Успение Богородично“ в Зерват, Албания през 1605/6 г.сл.Р.Хр. Близки до стила му са и фреските в храма „Св. Богородица“ на Слимничкия манастир от 1606/7 г.сл.Р.Хр. (Kolusheva, 2018: 59–74). Тези данни са в унисон с многобройните други доказателства за активното транзитиране на установени художествени модели из земите, обитавани от православно население. След изчезването на Византия, основен източник на иконографски образци, без съмнение е Атон. В случая с мандорлата в добърската фреска „Преображение Господне“, веднага се вижда приликата между стреловидния червен елемент и мандорлите в някои атонски и български образци, които съдържат подобна форма.



Фиг. 3 Преображение Господне, икона, стеарит/енкаустика, XIII в.сл.Р.Хр., манастир Ксенофонт, Атон (Photo credit by <https://www.palomnik.by>)



Фиг. 4 Преображение Господне, икона, втор. пол. на XV в.сл.Р.Хр., Критска школа, храм „Успение Богородично (Протата)“, Атон (Photo credit by <http://www.saint.gr/>)

На първо място като вероятен прототип трябва да се посочи една стеаритова икона „Преображение Господне“ от манастира Ксенофонт (Фиг. 3), датирана от XIII в.сл.Р.Хр. Този иконографски модел на сюжета е широко разпространен както на Атон, така и в образци от България, Сърбия, Румъния и Русия. Той може да бъде разпознат не само по мандорлата с добавената особена геометрична форма върху нея, но и по композиционната схема и броя на изобразените персонажи. Добавените към основния сюжет сцени с възкачването и слизането от Тавор идентифицират този атонски модел дори в иконите, в които мандорлата е лишена от основната си кръгла форма, а се състои само от овал с насложена стреловидна комбинация от три лъча, защото тези сцени имат своя атонски корен в миниатюри от византийски ръкописи, основно св. Евангелия като *Cd. Laur. V 123* и *Iveron 5* (Paradopoulos, Karioldassi-Soterouloiu, 1998: 286, п. 28). Една икона от критски майстор, създадена през втората половина на XV в.сл.Р.Хр. за катедралния храм „Успение Богородично (Протата)“ в Карей, Атон (Фиг. 4), следва същата композиционна схема, макар че мандорлата и стреловидният елемент са различни по колорит. Изследователите смятат, че този много популярен модел е палеологов по характер, обогатен от стила на Теофан Критски (Paradopolou, Tsiara, 2008: 139-141).

През 1545-1546 г.сл.Р.Хр. Теофан Критски рисува икона, която следва схемата на Ксенофонтския модел, за друг атонски манастир – Пантократор. Разлика се забелязва само в мандорлата, която е овална, тъмна, с три цветни слоя, с изхождащи от сърцевината ѝ по-широки тъмни лъчи, върху която е насложена симетрична трилъчева стреловидна форма. Средният лъч е по-широк и по-дълъг, а от нозете Христови изхождат несиметрично три дълги лъча, насочени към тримата св. апостоли. Интересна подробност е прозрачността на средния лъч там, където той припокрива планинския връх. Същата мандорла Теофан Критски използва в Преображенската икона, която е нарисувал за Великата Лавра, макар там да липсват двете добавени Таворски сцени (Paradopoulos, Karioldassi-Soteropoulou, 1998: 113), както и в друга такава икона от празничния ред на иконостаса в манастира Ставроникита (Theokhâri, 1974: eik. 19, 32), изписана по същото време с участието на сина на зографа Симеон (Tsigaridas, 1997: 105-108).

Когато сравним тези образци с фреската „Преображение Господне“ от Добърско, на пръв поглед се забелязват две основни разлики – стреловидният елемент съдържа два допълнителни лъча и изглежда самостоятелен, без кръгла или овална мандорла около себе си, поради което самият той бива идентифициран като такава. Тези характеристики дават повод на неспециалистите да виждат уникална иконографска схема, за която следва да стои и уникално значение. На втори поглед, обаче, тези разлики се оказват не толкова оригинални. Петолъчевата звездовидна форма в мандорлата лесно може да бъде открита в атонски образци като показаните, като разликата в размера и дебелината на лъчите не е от съществено значение. Ако разгледаме внимателно Ксенофонтската икона (Фиг. 3) и иконата от Протата (Фиг. 4) ще видим, че и двете съдържат пет лъча в долната си част, макар и третираны по различен начин. В иконата от Протата двата допълнителни лъча, поставени между трите основни и третираны рисунъчно и колоритно като основните, са ясен пример за корените на добърския образец.

Освен това, В. Мако изрично посочва, че тази петолъчева форма в мандорлата се използва в по-ранни атонски фрески „Преображение Господне“, като например тази от католикона на Хиландарския манастир от XIV в.сл.Р.Хр. (Мако, 1990: 54). Фреската се намира в наоса на католикона, върху арката, разделяща южния купол от централния и е разположена в западния ѝ край. Този образец (Фиг. 2) съдържа кръгла мандорла и стреловиден елемент, които са сини, с по три цветни слоя, а двата допълнителни лъча, изхождащи зад Господ Иисус Христос в долната част на елемента, са ясно очертаны. Горният връх на стреловидния елемент излиза над границата на кръга, а долният



среден лъч е представен полупрозрачен, така че през него да прозира планинският връх (Millet, 1927: 67, pl. 2), както това е направено в иконата от Протата. Двата добавени странични лъча са бели и изхождат от фигурата на Господ Иисус Христос, формирайки по този начин модела, който е използван и във фреската от Добърско.

По отношение на колорита също не може да се говори за уникалност, не само заради употребата на червеното в по-ранния Ксенофонтски образец, а и заради вече съществуващата вековна традиция за изобразяване на червени мандорли. Достатъчно е да погледнем синайските икони от XIII в. сл. Р. Хр., в които се съдържат яркочервени мандорли, богато украсени с масивни червени лъчи, както и кипърските такива от същото столетие, например във фреските от храма „Панагия ту Асину“. Критските корени на тази стреловидна петолъчева форма, съчетана с червения колорит, също не трябва да бъдат забравяни, както показва една сцена „Преображение Господне“ от критски триптих, датиран от ранния XVII в. сл. Р. Хр. Тук Господ Иисус Христос е изобразен в овална червена мандорла с три цветни слоя, оброчена с бяла линия. Долният ѝ край е изобразен прозрачен, така че се забелязва планинският връх, на който е стъпил Божият Син. Върху овала е насложен стреловиден елемент, оцветен по същия начин, с три цветни слоя и бяла рамка. Видим е горният му връх, а не долният, двата странични върха са изобразени симетрично, а в долната част на овала са добавени три червени лъча, отново оброчени в бяло, които са насочени към св. апостоли (Fotopoulos, 1996: 112-117, ill. 25).

Що се касае до самостоятелността на червения стреловиден елемент в Добърското „Преображение Господне“, истината е, че той изобщо не е самостоятелно изобразен, а е насложен върху кръгла мандорла, следвайки амонските прототипи. Кръглата синя мандорла, съставена от три цветни слоя, присъства съвсем ясно в сцената, но е изобразена частично – това са трите цветни дъги, изобразени непосредствено над зелените върхове на планината Тавор. Най-тъмната дъга е вътрешността на мандорлата и именно затова тя е изобразена непосредствено над планината, след нея е поставена по-светлата синя дъга, а последна и най-външна е широката бяла дъга, оброчваща мандорлата. По този начин, в полето на Слава Божия са поместени и фигурите на св. пророци, фланкиращи Господ Иисус Христос – така, както това се прави още в ранното византийско изкуство. Т.е., мандорлата маркира небесното пространство, в което тримата свещени персонажи пребивават, а червеният стреловиден елемент, който символизира блясъка на нетварната светлина, е запазен само за Божия Син, Който е Източникът на тази светлина.

Всичко това доказва желанието на зографите на храма в Добърско да предадат вярно догматичното съдържание на иконографската схема и демонстрира липсата на каквото и да било неправославно значение на символа на мандорлата. Вероятна причина за композиционното решение с частичното отбелязване на кръглата мандорла е липсата на достатъчно място за развиване на традиционната иконографска схема. Виждаме, че дори върхът на червения елемент е отрязан от червената рамка, ограждаща отделните сцени, така че място за изписване на голям кръг около Господ Иисус Христос практически няма. Такива „смествания“ на сцени се наблюдават често в малките по размери поствизантийски храмове на Балканите. Например, сцената „Преображение Господне от храма „Св. Спас“ на Алинския манастир от 1626 г.сл.Р.Хр. (Фиг. 10) е изобразена наполовина на свода и наполовина на люнета на западната стена на наоса, именно поради липса на място. Дори и това „орязване“ на голямата кръгла мандорла, което виждаме в Добърско, не е прецедент, защото подобно частично изобразяване на кръгла мандорла, която трябва да обхване и св. пророци, но няма място за нея, виждаме в доста по-ранната фреска „Преображение Господне“ от „Св. Атанасий ту Музаку“ в Кастория от 1385 г.сл.Р.Хр. (Pazaras, 2013: 125–127). Частично изобразяване на мандорла, която да обхване и трите фигури, при това двойна, се среща често и през XVI в.сл.Р.Хр., редом с други нестандартни решения до които зографите са прибегвали, когато пространството е налагало това.

Последният довод, който ще приведем в полза на заключението, че в Добърско виждаме изобразена традиционна за времето си кръгла трислойна синя мандорла с добавен върху нея червен стреловиден елемент с пет лъча, са още два иконографски примера. Първият от тях е една по-ранна двустранна икона „Св. Богородица Одигитрия с Преображение Господне“ от Псков, датирана от втор. пол. на XV в.сл.Р.Хр. (Фиг. 5). Иконата следва атонската иконографска схема с добавените две сцени на възкачването и слизането от Тавор, която е позната в Псков поне от средата на XII в.сл.Р.Хр. и е била особено популярна в руското изкуство под византийско влияние през XIV в.сл.Р.Хр. (Rodnikova, 1990: 299, no. 34) Мандорлата тук е кръгла, тъмна и трислойна, като всеки от слоевете в нея е изпълнен със симетрични снопчета къси златни лъчи. Върху кръга е насложен яркочервен стреловиден елемент с пет лъча, които са разположени в долната му част, както това е направено в Добърско.

Вторият пример е една икона от храма „Св. Петка“ в Несебър, датирана от XVII–XVIII в.сл.Р.Хр. (Ruseva, 2016: 266–267) от колекцията на НХГ, МХИ, Крипта (Фиг. 6). Върху кръглата синя двуслойна мандорла

тук е насложен вертикален червен ромб. Ромбът е трислоен, като най-тъмна е вътрешността му, а от долния му ъгъл изхожда един масивен лъч, фланкиран от два други такива. Заедно с двата странични ъгъла на ромба, тези три лъча формират познатата ни петолъчева форма. Подобен, макар и по-семпъл вариант, виждаме в една икона от колекцията на Синай, за съжаление, с неясен произход и датировка, което не ни позволява друг анализ освен формалния (The Sinai Icon Collection, 142).



Фиг. 5 Преображение Господне, икона, втор. пол. XV в.сл.Р.Хр., Псков, ГРМ Санкт-Петербург, Русия (Photo credit by <https://www.icon-art.info/>)



Фиг. 6 Преображение Господне, икона, XVII-XVIII в.сл.Р.Хр., храм „Св. Петка“, Несебър, НХГ, МХИ, Крипта, София (After Ruseva, 2016: 266-267)

Разбира се, тук не можем да изчерпим цялото разнообразие от варианти на Преображенската иконография в поствизантийското изкуство, нито дори на нейните образци по българските земи, но ще споменем още няколко интересни образци, които демонстриращи тенденциите, от които е част моделът от Добърско. Стреловидна форма, вписана в овална мандорла според установения атонски образец, виждаме и в „Преображение Господне“ от манастира „Успение на св. Богородица“ в Карлуково (Мако, 1990: 54). Фреската е разположена в горния регистър на северната стена на наоса и е датирана от 1602 г.сл.Р.Хр. (Mincheva, Angelov, 2007: 43). От XVII в. датира и фреската „Преображение Господне“ в манастира Зързе, Прилепско, Р Северна

Македония, също с овална трислойна синя мандорла, обрaмчeна с бяла линия, върху която е насложена стреловидна трилъчева форма, през чийто долен край прозира планинският връх. Лъчите на нетварната светлина тук изхождат от границите на геометричната форма, а не от фигурата на Божия син (Dimitrova et al., 2019: 111-113, fig. 3).<sup>4</sup> В. Мако посочва, че същата комбинация в мандорлата може да се види в скита „Моливоклусия“ на Атон (1536 г.), в Погановския манастир (1599 г.), в Добричевския манастир (XVI в.), в манастира Трескавац (XVI в.), както и на няколко места в България – Арбанаси, Алино, Вуково (XVI-XVII в.), в икона от Москва (XVII в.), във фрески и икони от манастира Пива и Острожкия манастир в Черна гора (XVII в.), и манастира Кесариани, Атина (XVII в.), (Мако, 1990: 54).



Фиг. 7 Преображение Господне, фреска, 1598 г.сл.Р.Хр., храм „Св. Петка“, Вуково, (Photo credit by Ангел Йорданов, TerraByzantica)



Фиг. 8 Преображение Господне, фреска, 1633 г.сл.Р.Хр., храм „Св. Петка“, Вугин (Photo credit by Костагин Димов)

Основната трилъчева стреловидна форма на червения елемент в поствизантийската Преображенска мандорла лесно се трансформира в петолъчева, като начинът на добавяне на двата лъча към нея помага да се типологизират две основни групи. В първата група попадат мандорлите с добавена петолъчева форма като тази в по-ранната фреска във Високи Дечани от 1335-1350 г.сл.Р.Хр., която става особено популярна в руското православно изкуство – четирите лъча на звездовидната форма са разположени по двойки вляво и вдясно от фигурата на Господ Иисус Христос, а петият лъч в краката Му сочи надолу. Във втората група могат да бъдат обособени петолъчевите форми, разпространени по българските земи, като тази във фреската

<sup>4</sup> Виж изобразението на: <https://bit.ly/2wAr96A>, Accessed April 26, 2020



от Вуково (Фиг. 7) и други подобни, в Добърско (Фиг. 1) и други подобни – върхът на стреловидната форма сочи нагоре, а към тялото ѝ има добавени два допълнителни лъча в горната или в долната част.

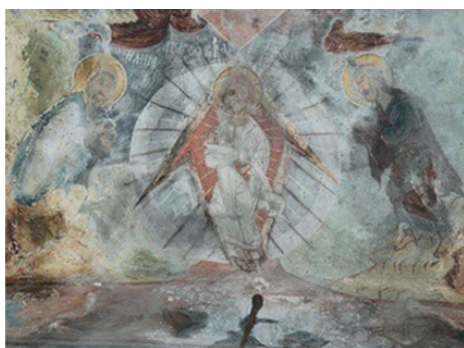
Фреската „Преображение Господне“ от храма „Св. Петка“ във Вуково (Фиг. 7) е датирана от 1598 г.сл.Р.Хр. В иконографската програма на храма се забелязват паралели с украсата на различни храмове от същия и по-ранен период, а съдържанието ѝ показва отлично познаване на атонските нормативи (Floreva, 1987: 55-56). Д. Панайотова също пише, че иконографията в храма е типична за късното средновековие, с използването на иконографски типове и схеми, познати от XIV в., а някои специфични особености във фреските намират стилистичен паралел с украсата на храмовете в с. Марица, Студена и Добърско (Panayotova, 1965: 241). Същата мандорла като тази във Вуково виждаме и в една не много популярна и малко по-късна фреска „Преображение Господне“ от храма „Св. Петка“ във Видин (Фиг. 8), (Penkova, Kuneva, 2012: 88-90). Иконографската програма на храма е датирана от 1633 г.сл.Р.Хр. и макар част от оригиналната сграда да не е оцеляла през вековете (Stefanov, 1991: 12) сюжетът, който ни интересува все още е видим. Въпреки наличието на известни разлики в трактовката, паралелите са достатъчно за да можем да твърдим, че коренът на тази мандорла е същият атонски модел, който е използван и във вуковската фреска.

Същата като вуковската и видинската е и мандорлата от сцената „Преображение Господне“ в храма „Св. Николай Чудотворец“ в Струпецкия манастир (Фиг. 9), от XVI-XVII в.сл.Р.Хр. Фреската е разположена в западния край на полуцилиндричния свод (Chavragov, 1974: 62-65). Виждаме кръгла мандорла с три цветни слоя, най-тъмният от които е във вътрешността, а върху нея е добавен яркочервен овално-заострен елемент, подобен на този от видинската фреска, както и на овала от Ксенофонтската икона. За разлика от описаните досега образци, тук мандорлата и добавеният върху нея елемент са изобразени зад планинския връх, а Господ Иисус Христос е стъпил здраво върху планината. Очевидната прилика с атонския модел не може да бъде пропусната. Начинът, по който са извити леко дъговидно лъчите в струпецката мандорла, прилича на трактовката им в храма на Илиенския манастир „Св. Илия“ от XVII в.сл.Р.Хр. Сцената „Преображение Господне“, която увенчава западната стена, съдържа масивна кръгла зелена мандорла, с добавен върху нея червен заострен овал с по-тъмна сърцевина. От очертанията на овала изхождат шест сърповидни, насочени надолу червени лъчи, оброчени в бяло. В бяло е оброчена и зелената кръгла мандорла, която също е с по-тъмна сърцевина и е изцяло изпълнена с тънки бели лъчи (Penkova, Kuneva, 2012: 187-190).





Фиг. 9 Преображение Господне, фреска, XVI-XVII в.сл.Р.Хр., храм „Св. пр. Илия“, Струпецки манастир, (Photo credit by Крaсимир Йовчев)



Фиг. 10 Преображение Господне, фреска, 1626 г.сл.Р.Хр., храм „Св. Спас“, Алино, (Photo credit by Илиян Дуков)

Подобна е и мандорлата в сцената „Преображение Господне“ от манастира „Св. Спас“ в Алино, датирана от 1626 г.сл.Р.Хр. (Фиг. 10). Фреската е поместена като последен сюжет в зенита на свода, а недостигът на място е вероятната причина сюжетът да е сместен и върху люнета на западната стена на наоса (Floeva, 1983: 79). Мандорлата тук отново е кръгла, с отделни цветни пояси, от които си личи само светлата полоса по ръба. Стреловидната форма в нея е яркочервена, обрaмчена в бяло, а сърцевината ѝ е изпълнена с тънки златни светлинни лъчи, изхождащи от тялото на Божия Син, Който е стъпил върху планината. Тази мандорла се рогее както с атонските, така и с българските образци, които разгледахме до момента. Практически същата Преображенска мандорла виждаме в храма „Св. Петка“ в Селник, Република Северна Македония (Фиг. 11). Според М. Машник, зографът, който е изписал храма през втор. четв. на XVII в.сл.Р.Хр., е работил и в екипа от художници, украсили Алинския манастир и тя го идентифицира на Йован Комнов (Mashnik, 1994).

Прилика има и с мандорлата от сцената „Преображение Господне“ от храма „Св. Атанасий“ в Бобошево (Фиг. 12), от кр. на XVI – нач. на XVII в.сл.Р.Хр. Фреската е разположена в западния край на южната стена на наоса. В Бобошево се намират общо четири важни християнски храма, построени в периода XV-XVII в.сл.Р.Хр, а стилистичните им особености, иконографските интерпретации и качествените пигменти сочат, че техните автори са зографи с име и практика, запознати с водещите художествени модели на времето си (Mincheva, Angelov, 2007: 38). Приликите между мандорлата в Алино и тази в Бобошево са очевидни, както и сходството им с атонските образци.

И това изобщо не е странно, като се има предвид стратегическото разположение на Бобошево по онова време – на важна пътна артерия, свързваща двата главни балкански пътя *Via Militaris* и *Via Egnatia*.



Фиг. 11 Преображение Господне, фреска, втор. четв. на XVII в.сл.Р.Хр., храм „Св. Петка“, Селник, Р Северна Македония (Photo credit by <http://zogرافي.info/>)



Фиг. 12 Преображение Господне, фреска, кр. на XVI – нач. на XVII в.сл.Р.Хр., „Св. Атанасий“ в Бобошево, (Photo credit by Иван Ванев)

Цялото разнообразие от варианти на поствизантийската Преображенска мандорла с добавен червен елемент не може да бъде показано в кратката форма на настоящата студия, но могат да бъдат споменати още няколко интересни образци. На първо място ще посочим фреската „Преображение Господне“ от другия бобошевски храм „Св. Илия“, от XVII в.сл.Р.Хр. Сюжетът е представен на западната стена на наоса, а според Флорева декоративният характер и графично-линеарната стилизация на стенописите са напълно в духа на типичните за XVII в.сл.Р.Хр. (Floreva, 1978: 35–80). Мандорлата в тази сцена е представена лаконично,<sup>5</sup> само чрез характерния за тази епоха заострен в долната си част овал. Този овал практически има стреловидна форма, но тук се вижда заобленият му горен връх (като в Ксенофонтския модел), докато централният долен лъч е скрит от планината, на която е стъпил Господ Иисус Христос. Очертанията на овала формират двата странични лъча, които докосват св. апостоли в долния регистър на сцената. Колоритът на стреловидния елемент е много интересен – виждаме черна сърцевина, преминаваща и в телата на трите лъча, която е обвита в червена, охрава, златна и бледоохрова обвивка, оброчена с тънка бяла линия. От тялото на Божия Син изхождат двадесетина тънки, начупени бели лъча, предаващи блясъка на нетварната светлина по изненадващо артистичен начин.

<sup>5</sup> Виж изобразението на: <https://bit.ly/3a347nt>, Accessed April 26, 2020

Стреловидни трилъчеви елементи има и в мандорлите от фреските „Преображение Господне“ в арбанашките храмове. В Мако посочва като примери образците в храма „Рождество Христово“ от XVI в.сл.Р.Хр. и храма „Св. Атанасий“ от XVII в.сл.Р.Хр. (Мако, 1990: 54). „Преображение Господне“ в храма „Рождество Христово“ е разположено върху горната част на западната стена и съдържа кръгла сребриста мандорла с добавен върху нея червен стреловиден елемент със заоблен горен край и три лъча в долния (Prashkov, 1979: 64-65, ill. 48). Както мандорлата, така и стреловидният елемент са изобразени многослойно, а белите и червените тънки лъчи светлина изхождат от границите на червената форма. Интересен детайл е фактът, че белите лъчи са изобразени зигзагообразно, напомняйки на лъчите от бобошевския храм „Св. Илия“.

Любопитна е иконографската схема на фреската „Преображение Господне“ в арбанашкия храм „Св. Атанасий“ от XVII в.сл.Р.Хр., защото тя съдържа самостоятелен трилъчев стреловиден елемент, без каквито и да било следи от кръгла мандорла. Сцената е разположена върху южната стена на наоса (Ratseva-Hristova, 2005: 51, ill. 31) и се придържа към семплата двуредова композиция на сюжета. На тъмния фон на небето изпъква яркочервената трислойна мандорла, изцяло изпълнена с тънки бели лъчи, които до раменете на Господ Иисус Христос изхождат радиално от фигурата Му, а нагоре изглеждат по-скоро като щриховка. Формата на стреловидния елемент е същата като на атонските и критските образци, което е напълно в духа на забелязаната от С. Ръцева стилова еkleктика на иконографската програма на храма, в която освен крритоатонските, се усещат още епирски и руски влияния (Ibidem, 129).

Кръгли сини мандорли с насложени яркочервени трилъчеви елементи се срещат често в иконографските програми на пост-византийските храмове в Кастория. Така е трактуван сюжетът „Преображение Господне“ в частично запазената фреска „Преображение Господне“ от храма „Св. Димитър Елеуса“ от 1608/9 г.сл.Р.Хр. Както пише М. Колушева, единият от зографите тук е работил и в храма „Св. Богородица“ на архонта Апостолакис през 1605/6 г.сл.Р.Хр., а също така и в Слимничкия манастир през 1606/7 г.сл.Р.Хр. (Kolusheva, s.a.). Много добре запазена кръгла синя мандорла с червен трилъчев стреловиден елемент присъства и в храма „Въведение Богородично“ от 1613/14 г.сл.Р.Хр. (Strati, Gimourtzina, 2015: 15, fig. 12).

Освен трилъчевите и техните производни - петолъчевите геометрични форми, в поствизантийската иконография на сюжета „Преображение Господне“ се срещат и четирилъчеви (с формата на

правоъгълник), шестлъчеви, седемлъчеви и деветлъчеви елементи, наред с традиционния модел на осемлъчевата фигура от Кантакузиновия ръкопис *Parisinus Graecus 1242*, създаден в Константинопол ок. 1370–1375 г.сл.Р.Хр., който никога не излиза от употреба.<sup>6</sup> Има и образци с до дванадесетлъчеви форми на мандорлата, а класическите византийски модели на кръглата и овалната мандорла също остават в употреба, макар и в сянката на мандорлите със сложно-съставна композиция.

Без никакви претенции за изчерпателност, тук ще споменем само някои по-интересни образци от българските земи в периода XVI–XVII в., като акцентираме върху онези от тях, които демонстрират устойчивостта на някои характерни елементи като червения колорит и подчертаната лъчистост на мандорлата. Сцената „Преображение Господне“ от Драгалевския манастир, от живописния слой, поръчан от Калист през XVI в.сл.Р.Хр., която в момента се пази върху нова основа, се е намирала в лонета на западната стена на наоса. Това по-късно „Преображение“ е важно, защото показва големи прилики с трактовката на същия сюжет от Куриловския манастир (Penkova, 2018). То съдържа в себе си овална червена трислойна мандорла с по-тъмна сърцевина и симетрично изхождащи от средния слой на символа четиринадесет видими лъча светлина. Божият Син, обаче, е стъпил напълно извън мандорлата, а тя едва достига ръба на грехата Му. Заг фигурите на Господ Иисус Христос и на св. св. пр. Мойсей и Илия се намира частично изобразена под формата на широка дъга трислойна синя кръгла мандорла, така както това е направено в Добърско. Сюжетът е фланкиран от пълноръстовите изображения на химнописците св. Йоан Дамаскин и св. Козма Маюмски.

Сцената в Куриловския манастир също съдържа овална червена мандорла, в която се различават два цветни слоя. Както и в предходната, червените светлинни лъчи изхождат именно от втория ѝ слой, но тук те са двадесет и един на брой. Мандорлата също стига едва до ръба на Христовата греха, а Божият Син е здраво стъпил на планината извън нея. Трите фигури заедно също са обхванати от частично представена кръгла синя двуслойна мандорла. Именно приликите в

---

<sup>6</sup> Описанието на всички тези модели на поствизантийската Преображенска мандорла е невъзможно в ограниченията на обема на настоящата публикация. По-подробен преглед на всички варианти, обогатен с необходимите визуални примери, е направен в изчерпателното изследване на автора по отношение на възникването и развитието на иконографския символ на мандорлата, което предстои да бъде публикувано. Тук ще се ограничим само до маркирането на определени образци, запазвайки акцента върху геометризираните форми на мандорлата, които имат връзка с конкретната цел на настоящата студия.



иконографските програми на двата храма позволяват на специалистите да заключат, че те са изпълнени в края на XVI в.сл.Р.Хр. и са дело на зографи от едно и също ателие, чийто водещ майстор е работил и в по-късни храмове като Зерват, Слимничкия манастир, Добърско и Сеславския манастир (Ibidem, 57).

Овалната мандорла понякога участва в комбинация с геометрични форми като вертикален правоъгълник и стреловиден елемент. Пример в това отношение е овалната мандорлата от сцената „Преображение Господне“ с насложен върху нея вертикален ромб и добавен отгоре стреловиден елемент, разположена върху южната стена на наоса на храма „Св. Спас“ в Несебър, от XVII в.сл.Р.Хр. (Penkova, Kuneva, 2012: 28-31). Такава е и композицията на мандорлата в едноименната сцена от друг несебърски храм – „Св. Георги Мали“, от нач. на XVII в.сл.Р.Хр. (Gergova, Gatev, Vanev, 2012: 50, fig. I.50).

По отношение на класическия византийски модел на кръглата многослойна Преображенска мандорла трябва да кажем, че полето на нейната широка поствизантийска употреба е руското православно изкуство, но все пак, съществуват достатъчно образци и на Балканите, които демонстрират, че нейната форма никога не е била забравена и не е напускала художествените традиции, макар и засенчена от другите варианти. Още много примери могат да бъдат прибавени към вече описаните модели Преображенска мандорла, но твърде голямото им разнообразие, съчетано с липсата на теологически дебати във времето след залежа на Византия, изпразват от съдържание един продължаващ анализ, ограничен само до формалните характеристики, авторството, хронологията и проследяването на по-ранните прототипи на моделите. Увеличаващото се в геометрична прогресия многообразие може да бъде демонстрирано лесно чрез образци от Синайската колекция (The Sinai Icon Collection), от богатата художествена традиция на руските модели (Icon-art.info), както и от многобройните публикации относно развитието на поствизантийско изкуство по балканските земи.

В заключение трябва да обърнем внимание на друг не по-малко важен за настоящото изследване въпрос: от къде тръгва идеята, че във фреската „Преображение Господне“ в Добърския храм Господ Иисус Христос е изобразен „в ракета“? Почти всеки българин е чувал и чел по нещо за тази „космическа фреска“. Едно просто търсене в най-популярната интернет-търсачка Google показва размера на бедствието, което лежи в основата на написването на тази студия. Търсенето по ключови думи „Христос+ракета“ дава около 746 000 резултата, „Иисус+ракета“ води до 107 000 резултата, а търсенето с



„Христос+космически+кораб“ дава 81 100 резултата, като във всички посочени случаи категорично доминира фреската „Преображение Господне“ в Добърско. Освен писанията в лични блогове, които не претендират за научност и доказаност, неприятен е фактът, че основният разпространител на идеята, че тук Господ Иисус Христос е изобразен „в ракета“, „в космически кораб“, в „космическа капсула“ и т.н., са огромен брой медии. Повечето от тях, включително и БНТ („Diplomats and a Bulgarian minister...“), не си правят труда дори да упоменат, че въпросното тълкуване на сцената е спорно. Масово се тиражират и интервюта на бивш кмет на селото („Tsarkva na 1000 godini v Dobarsko ...“) и екскурзовод в църквата („Nikola Naydenov...“), в които се повтаря мантрата за космическата ракета, обилно гарнирана с псевдо-научни свидетелства от „авторитетни източници“.

Опитът да се установи къде лежи „коренът на злото“ показва, че в ролята на доказателствен материал влизат позоваванията върху мненията основно на Кенет Кларк, Ерих фон Деникен и Робер-Жан Виктор. С най-голям апломб се цитира фактът, че Кенет Кларк е включил храма в Добърско в труда си „Цивилизацията“ и го е „оценил с пет звезди - толкова, колкото има Хеопсовата пирамида в Египет“ именно заради уникалния характер на изображенията на Христос в ракета. Всеки, който е разтварял страниците на посочената книга знае, че нито Добърско, нито Хеопсовата пирамида присъстват в нея, а Кларк още в предговора ѝ обяснява, че тя е фокусирана върху културата на Западна Европа. Ерих фон Деникен се споменава ту чрез книгата му „Спомени от бъдещето“ от 1968 г., ту чрез едноименния филм от 1970 г., в който двете фрески на Христовото Преображение и Възкресение от Добърско били заснети като доказателство за древното знание за факта, че Христос се движи с космически кораб. Робер-Жан Виктор се споменава чрез книгата му „Бог и боговете са били хора“, издадена на български език през 1982 г., в която също било написано нещо подобно.

Срещат се и спомени, че през 1967 г. в списанието на БТА „Наука и техника“ била публикувана статия на някой си Зайцев, който след 30-годишно изследване установил космическия характер на Библията и че фреските от Добърско са доказателство за това, че Христос е дошъл от космоса. Съществува и предположение, че легендата за „Христос в ракета“ се появява през 70-те или 80-те години на XX в., когато храмът е посетен от посланика на СССР, на когото Христос му заприличал на „космонавт“ (Trankova, 2017). В този контекст трябва да се припомни фактът, че храмът е реставриран в периода 1973-1978 г. от реставратора Петър Попов и архитектът Златка Кирова и да

се помисли върху темата как са изглеждали „космическите“ фрески преди тяхното почистване, както и какви са били тогавашните представи за външния вид на ракетите и космическите кораби, с които е намерена прилика.

Би било интересно да се достигне до истинския първоизточник на този толкова устойчив мит от края на XX в., който днес се е превърнал и в съзнателно тиражиран рекламен трик. Шансовете за това не са големи като се има предвид, че в ерата на фалшивите новини това е изключително трудоемка задача. Има известна вероятност постепенното дигитализиране на все по-големи масиви информация да помогне това откритие все някога да се случи. До тогава, обаче, би следвало да се придържаме към проверените и доказани факти. А те недвусмислено показват, че фреската „Преображение Господне“ в Добърско е продукт на зографи от известно и много активно художествено ателие, украсило голям брой балкански храмове. Нейните характеристики категорично доказват атонския произход на модела, възприет в работата на въпросното иконописно ателие. Големият брой близки по характер Преображенски модели демонстрират по достатъчно убедителен начин, че кръглата синя мандорла с няколко цветни слоя и добавен върху тях червен стреловиден елемент е типична за художествения арсенал на поствизантийското изкуство в края на XVI и началото на XVII в.сл.Р.Хр.

Наследник на „усихасткия“ тип на символа, този вариант на мандорлата не е изобразено свидетелство за наличието на древно знание за космическия произход на Господ Иисус Христос и за Неговото придвижване в ракета, както не е свидетелство, че зографът от началото на XVII в.сл.Р.Хр. е виждал и нарисувал космически кораб. Червеният елемент в нея е символичен образ на идеята за поразяващия блясък на нетварната светлина, изхождаща от Божия Син и заслепила тримата св. апостоли по време на Неговото Славно Преображение на Тавор така, както св. Евангелие разказва /“Лук. 9:2 8-36“; „Мат. 17: 1-6“; /“Марк. 9: 1-9“/ и както утвърждава текста на тропара за празника: „Преобразил си се на планината, Христе Боже, показвайки на учениците си Твоята слава според силите им; нека възсияе и над нас Твоята вечна светлина, по молитвите на Богородица: Светодавче, слава на Тебе.“

## СЪКРАЩЕНИЯ

ДК – Духовна култура

ИИИИ – Известия на Института за изобразителни изкуства

ΔΧΑΕ – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας

## ЛИТЕРАТУРА

- Gergova, Gatev, Vanev 2012: Gergova, Ivanka, Gatev, Yordan, Vanev, Ivan. Християнско изкуство в Националния археологически музей – София. Каталог. С., АИ „Марин Дринов“, 2012 [Hristiyanско izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey – Sofiya. Katalog. S., AI „Marin Drinov“, 2012]
- Kolusheva, s.a.: Kolusheva, Mariya. Костур, църква „Св. Димитър Елеуса“ (1608/9), [http://zografi.info/?page\\_id=326](http://zografi.info/?page_id=326), Accessed April 27, 2020 [Kostur, tsarkva „Sv. Dimitar Eleusa“ (1608/9), [http://zografi.info/?page\\_id=326](http://zografi.info/?page_id=326), Accessed April 27, 2020]
- Kolusheva 2018: Kolusheva, Mariya. Църквата „Успение Богородично“ в Зерват, Албания. – Проблеми на изкуството, 2018, 1, 59-74 [Tsarkvata „Uspenie Bogorodichno“ v Zervat, Albaniya. – Problemi na izkustvoto, 2018, 1, 59-74]
- Mincheva, Angelov 2007: Mincheva, Kalina, Svetozar Angelov. Църкви и манастири в Югозападна България от XV-XVII в. С., 2007 [Tsarkvi i manastiri v Yugozapadna Balgariya ot XV-XVII v. S., 2007]
- “Nikola Naydenov...”: “Никола Найденов, екскурзовод: Стенописите в църквата „Св. св. Теодор Турон и Теодор Стратилам“ в Добърско са много добре запазени”, Focus News, Accessed April 27, 2020, <https://bit.ly/3cTx19L> [Nikola Naydenov, ekskurzovod: Stenopisite v tsarkvata „Sv. sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat“ v Dobarsko sa mnogo dobre zapazeni]
- Panaytova 1965: Panaytova, Dora. Църквата “Св. Петка” при Вуково, ИИИИ, т. VIII, 1965, 221-254 [Tsarkvata “Sv. Petka” pri Vukovo, IIII, t. VIII, 1965, 221-254]
- Penkova, Kuneva 2012: Penkova, Biserka, Tsveta Kuneva (eds.). Корпус на стенописите от XVII в. в България. С., БАН, 2012 [Korpus na stenopisite ot XVII v. v Balgariya. S., BAN, 2012]
- Penkova 2018: Penkova, Biserka. Стенописите от Драгалевския и Куриловския манастир и техният художествен контекст. – Проблеми на изкуството, 2018, 1, 47-58 [Stenopisite ot Dragalevskiya i Kurilovskiya manastir i tehniyat hudozhestven kontekst. – Problemi na izkustvoto, 2018, 1, 47-58]
- Prashkov 1979: Prashkov, Lyuben. Църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси. С., Български художник, 1979 [Tsarkvata „Rozhdestvo Hristovo“ v Arbanasi. S., Balgarski hudozhnik, 1979]
- Rodnikova 1990: Rodnikova, Irina. (съст.) Псковская икона XIII-XVI веков: [Альбом]. Ленинград, Аврора, 1990 [Pskovskaya ikona XIII-XVI vekov: [Al'бом]. Leningrad, Avrora, 1990]
- Ruseva 2016: Ruseva, Ralitza. Златна книга икони от България IX-XIX в. С., Методиеви книги, 2016 [Zlatna kniga ikoni ot Balgariya IX-XIX v. S., Metodievi knigi, 2016]
- Ratseva-Hristova 2005: Ratseva-Hristova, Svetozara. Църквата “Св. Атанасий” в Арбанаси и традициите на епирското ателие. В. Търново, Практис, 2005 [Tsarkvata “Sv. Atanasiy” v Arbanasi i traditsiite na epirskoto atelie. V. Tarnovo, Praksis, 2005]

- Stefanov 1991: Arhim. Pavel (Stefanov). Истoрия на Видинската епархия (III – XX в.), ДК, 1991, 8, 1-14 [Istoriya na Vidinskata eparhiya (III – XX v.), DK, 1991, 8, 1-14]
- Todorova 2015: Todorova, Rostislava. От слово към образ: коя е първата усихастка мандорла? – Преславска книжовна школа, т. XV, Шумен, УИ „Епископ Константин Преславски”, 2015, 427-446 [Ot slovo kam obraz: koaya e parvata isihastka mandorla? – Preslavskaya knizhovna shkola, t. XV, Shumen, UI „Episkop Konstantin Preslavski”, 2015, 427-446]
- Floreva 1983: Floreva, Elena. Алинските стенописи. С., Български художник, 1983 [Alinskite stenopisi. S., Balgarski hudozhnik, 1983]
- Floreva 1987: Floreva, Elena. Средновековни стенописи Вуково/1598. Църквата „Св. Петка“. С., Български художник, 1987 [Srednovekovni stenopisi Vukovo/1598. Tsarkvata „Sv. Petka“. S., Balgarski hudozhnik, 1987]
- Floreva 1981: Floreva, Elena. Старата църква в Добърско. С., Български художник, 1981 [Starata tsarkva v Dobarsko. S., Balgarski hudozhnik, 1981]
- Floreva 1978: Floreva, Elena. Църквата „Пророк Илия“ в Бобошево. С., Български художник, 1978 [Tsarkvata „Prorok Iliya“ v Boboshevo. S., Balgarski hudozhnik, 1978]
- Chavrakov 1974: Chavrakov, Georgi. Български манастири. С., Наука и изкуство, 1974 [Balgarski manastiri. S., Nauka i izkustvo, 1974]
- “Tsarkva na 1000 godini v Dobarsko...”: “Църква на 1000 години в Добърско: невероятни стенописи и легенди”, DarikNews, 8.09.2015, <https://bit.ly/3cTksN0>, Accessed April 27, 2020 [Tsarkva na 1000 godini v Dobarsko: neveroyatni stenopisi i legendi]
- Мако 1990: Мако, Vladimir. Геометријски облици нимбова и мандорли у средновековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске”. – Зограф, 21, 1990, 41-59 [Geometrijski oblici nimbova i mandorli u srednjoekovnoj umetnosti Vizantije, Srbije, Rusije i Bugarske”. – Zograf, 21, 1990, 41-59]
- Mashnik 1994: Mashnik, Mirjana. Црквама во Селник и нејзините паралели во сликарството на Алинскиот манастир “св. Спас“, *Културно наследство*, Т. 17/18, 1990-1991, Скопје, 1994, 101-124 [Tsarkvata vo Selnik i nejninite paraleli vo slikarstvoto na Alinskiot manastir “sv. Spas“, *Kulturno nasledstvo*, Т. 17/18, 1990-1991, Skopje, 1994, 101-124]
- “Diplomats and a Bulgarian minister...”: “Diplomats and a Bulgarian Minister Visit a 17th Century Church”, BNT News, 24.02.2014, <https://bit.ly/2KGqAvM>, Accessed April 27, 2020
- Dimitrova et al. 2019: Dimitrova, Elizabeta, Philipp Niewöhner Risto Paligora Gordana Velkov. Seven Churches in the Regions of Pelagonia, Mariovo, and Prespa. Skopje, Datapons Skopje, 2019
- Fotopoulos 1996: Fotopoulos, Vasilis. Meta to Vyzantio: the Survival of Byzantine Sacred Art. S. I., Private Bank & Trust, 1996
- Millet 1927: Millet, Gabriel. Monuments de l'Athos relevés avec le concours de l'armée française d'Orient et de l'Ecole française d'Athènes. I. Les Peintures. Paris, E. Leroux, 1927

- Papadopoulos, Kapioldassi-Soteropoulou 1998: Papadopoulos, Stelios, Chrysoula Kapioldassi-Soteropoulou (eds). *Icons of the Holy Monastery of Pantokrator*. Mount Athos, 1998
- Strati, Gimourtzina 2015: Strati, Angeliki, Amalia Gimourtzina. *The Church of the Presentation of Virgin Mary Tsiatsiapa in Kastoria*. Kastoria, Ministry of Culture and Sports, EAK, 2015
- The Sinai Icon Collection: “Transfiguration,” icon, S. a., S. I., *The Sinai Icon Collection*, 142, <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6502>, Accessed April 25, 2020
- Todorova 2011: Todorova, Rostislava. *New Religion – New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography*. - Collection of Scientific Works IX, NIS AND BYZANTIUM “Towards the celebration of the Edict of Milan anniversary”, Nis, NKC, 2011, 47-64
- Todorova 2013: Todorova, Rostislava. *Visualizing the Divine: Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography*. *IKON Journal of Iconographic Studies*, 6, 2013, 287-296
- Todorova 2016: *The Aureole and the Mandorla: Aspects of the Symbol of the Sacral from Ancient Cultures to Christianity*. - *Studia Academica Sumenensia*, 3, 2016, 199-223
- Trankova 2017: Trankova, Dimana. *Christ in Space? Old Fresco in Bulgarian Village Church Depicts 'Ufo'*. *Vagabond.bg*, 3.07.2017, <https://bit.ly/3aLUAB4>, Accessed April 27, 2020
- Theokhári 1974: Theokhári, Maria. *Μονή Σταυρονικήτα: ιστορία, εικόνες, χρυσοκεντήματα*. Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1974 [Moní Stavronikíta: istoría, ikónes, khrisokentímata. Athína, Ethnikí Trápeza tis Elládos 1974]
- Pazaras 2013: Pazaras, Nikolaos. “Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος)”. *Διδακτορική διατριβή*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), 2013 [I tikhographíes tou naού tou Avíou Athanasíou tou Mouzáki kai i éntaxí tous sti mnimiaki zographikí tis Kastoriás kai tis evríteris periokhís (Kastoriá, mízon Makedonía, V. Ípiros)”. PhD diss., Aristotélio Panepistímio Thessaloníkis (APTh), 2013]
- Papadopoulou, Tsiara 2008: Papadopoulou, Varvara, Aglaia Tsiara. *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*. Άρτα, Ιερά Μητρόπολις Άρτης, 2008 [Ikónes tis Ártas. I ekklesiastikí zographikí stin periokhí tis Ártas katá tous vizantinoús kai metavizantinoús khrónous. Árta, Ierá Mitrópolis Ártis, 2008]
- Tsigaridas 1997: Tsigarídas, Efthímios. *Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος*, *ΔΧΑΕ*, 19, 1996-1997, Περίοδος Δ', 97-116 [Ágnostes ikónes kai tikhographíes tou Theopháni tou Kritós sti Moní Pantokrátoros kai sti Moní Grigoriού sto Áyion Óros, *DXAE*, 19, 1996-1997, Períodos D', 97-116]



---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Ростислава Тодорова-Енчева е преподавател по теория на изкуството в катедра "Визуални изкуства, теория и методика" на Шу "Епископ Константин Преславски". Научните ѝ интереси са в областта на теорията и историята на изкуството, византийското изкуство и поствизантийското изкуство на Балканите. Художествената ѝ дейност е в областта на художествената рисунка и иконописта; E-mail: [rostislava@shu.bg](mailto:rostislava@shu.bg); [rostislava.todorova@shu.bg](mailto:rostislava.todorova@shu.bg)