

ЧЕРВЕНИТЕ МАНДОРЛИ В ПРАВОСЛАВНАТА ИКОНОГРАФИЯ И ТЯХНОТО ПРИСЪСТВИЕ В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА ИКОНОПИС – ОБРАЗЦИ ОТ ВАРНЕНСКА И ВЕЛИКОПРЕСЛАВСКАТА ЕПАРХИЯ

Ростислава Г. Тодорова

Abstract: *Present paper deals with the iconographical patterns in which mandorla, colored in red is used as a visual symbol of the Glory of God. In broad outlines will be described the visual device of mandorla in the Christian iconography, its functions and symbolic meaning. Special attention will be paid to the red mandorlas in the Orthodox iconography - development and spreading of the patterns with red mandorlas in Byzantine and Post Byzantine Orthodox image tradition. Special place will be given to the Bulgarian icons from the 17th-19th c.AD, where usage of red mandorlas became a common practice. Some patterns from the Varna and Veliki Preslav Eparchy will be shown as examples on that account. Conclusions of the present paper will try to connect the usage of red color in drawing the mandorla with the theological core of the phenomenon of God's presence revealed in front of humans.*

Key words: *Christian Art, East Orthodox Iconography, Byzantine and Post-Byzantine Iconography, Mandorla*

Мандорлата е специфичен символ, който се използва в изобразителната система на християнската иконография с цел да обозначи визуално едно от най-специфичните събития – разкриването на Славата Божия пред очите на вярващите.[1] За разлика от повечето иконографски символи, тълкуването на значението на мандорлата не е еднозначно и тя често бива интерпретирана просто като особен вид ореол, заради овалната си или кръгла форма, която в определени иконографски сюжети обхваща фигурите на Господ Иисус Христос, св. Троица, св. Богородица,[2] както и в много редки случаи – фигурите на определени светци.¹ Истинската функция на този иконографски знак обаче, се различава от тази на нимбовете и се заключава във визуалното изобразяването на истинската теофания на Божието присъствие, затова изследването на произхода, значението и художественото развитие на мандорлата в

различните периоди на християнската иконография винаги трябва да изхожда от теологическото ядро на този феномен.

Терминът „мандорла” произлиза от италианската дума за „бадем”, заради нейната преобладаващо бадемовидна форма.[3] Съществуват няколко различни теории за произхода и значението на мандорлата, като най-популярната от тях я причислява към различните видове ореоли, които се употребяват за обозначаване на светостта на персонажите в християнската иконография.[4] Подобна гледна точка обаче, поставя акцент само върху светлинния характер на мандорлата, понеже нимбовете в християнското изкуство винаги обозначават божественото сияние на светлината, което принадлежи само на Бога и прославените от Него същества – светци и ангелски сили.[5] Терминът „Слава Божия” (еврейската дума “*kabowd*” е преведена във Vulgata с латинската “*gloria*” и с “*δόξα*” в Septuaginta)[6] в Св. Писание на Стария и Новия Завет обаче, обозначава явление, особено пространство, в което пребивава Бог и се проявяват Неговите божествени действия.[7]

Изясняването на значението на еврейската дума “*kabowd*”, както и нейният превод на латински и гръцки език е актуален научен проблем, който хвърля

¹ Например някои икони на св. Николай Мирликийски Чудотворец, оброчени със сцени от неговото житие, в които сцената на успението му е изписана по подобие на иконографския сюжет „Успение на Пресвета Богородица” - Господ Иисус Христос е изобразен в овална или вертикално заострена овална мандорла, носещ душата на св. Николай Чудотворец в ръцете Си. Виж повече в: **Драндък, Ав.** *Εικόνες 14^{ος}-18^{ος} αιώνας Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*. Milano: Skira, 2000, σ. 53-59

яснота и върху употребата и значението на мандорлата в християнската иконография.[8] Двата основни нюанса в теологическото значение на термина „Слава Божия” – сияние[9] и пространствено присъствие,[10] пораждат два основни типа мандорла – с кръгла и с овална форма.[11]

Употребата на мандорлата в християнската иконография винаги е свързана с проблема за правдивото изобразяване на Бог в заобикалящото Го невидимо за човешките очи нематериално пространство. Подчертаните граници на този визуален символ служат за изолиране на духовната от материалната реалност в иконното поле.[12] Това функционално значение на мандорлата рефлектира и върху нейните художествени характеристики – фигуративното разбиране за невидимия свят като „небеса” води до доминантното оцветяване на мандорлите в синьо, с един или няколко цветни пояса с различен нюанс, с или без изобразяване на ангели във вътрешността или по границите на мандорлата.[13] Но въпреки преобладаващото синьо оцветяване, в различните периоди от развитието на християнската иконография се наблюдава и различен начин на оцветяване на мандорлата. Важно е да се подчертае, че тези колористични промени не се дължат само на различния художествен маниер на иконописците от отделните поместни школи, но имат своите дълбоки теологически причини.

Един от най-нетрадиционните за византийската иконографска традиция цветове на мандорлата е червеният. Първите икони с червено обаяни фон и мандорла се появяват около X в.сл.Р.Хр. Най-ранният запазен образец е една икона „Възнесение Господне” от IX-X в.сл.Р.Хр., най-вероятно изработена от палестински майстор.[14] Около век по-късно употребата на червеното като фонов цвят в иконите станала толкова масова, че се превърнала в една от характерните черти на християнската иконография от времето на кръстоносците. Във византийската култура

червеният цвят притежавал специална символика и се възприемал като цвят на огъня, на очишчението, на Божествените енергии (действия). Освен това, яркият и наситен червен цвят се считал за символ на живота, за символ на пролятата Христова кръв, и като такъв – също и за символ на истинското Христово възплъщение и спасението на човешкия род.[15]

Въпреки, че представлява относително рядък феномен, употребата на червеното като фонов цвят в икони и стенописи е регистрирана в определен брой изображения от Средно-византийския период. Е. Тсигаридас съобщава за няколко такива икони от манастира „Св. Екатерина” на Синай,[16] миниатюри от Cod. 762 от библиотеката на манастира Ватопеди на Атон, както и няколко фрески от самото начало на XIII в.сл.Р.Хр. в Студеница.[17] Към тези примери трябва да бъдат добавени и някои икони от Верия,[18] както и образци от XII в.сл.р.Хр. от Кипър, където червеното било масово употребявано в голям брой фрески и мозайки.² К. Вайцман също изследва редица подобни икони и фрески от манастира „Св. Екатерина” на Синай, посочвайки ги като един от най-добрите примери за смесването на византийската със западната иконографска стилистика.[19] В тези образци доминантната употреба на червения цвят Вайцман посочва като една от най-отличителните характеристики на иконографския стил на изкуството на кръстоносците.[20]

Трябва да отбележим, че освен колористичната промяна, в тези иконографски образци се наблюдава промяна и във формата на мандорлата, чийто подчертано заострен овал се обогатява с множество шипообразни червени лъчи.[21] Забелязва се и различна трактовка на иконографските сюжети, в които присъства мандорлата. Добър пример в това отношение са няколко образци, в

² Η Εκκλησία του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι στην Κύπρο, στο τρούλο της Εκκλησίας της Παναγίας του Άρακος στα Λαγούδερά, Κύπρος, κτλ.

които начинът, по който се изобразява Христос в слава в сцената със „Слизането в ада”, съвпада с изобразяването Му в сцената с „Възнесение Господне” или „Преображение Господне”. В тези случаи формалността на композицията, както и някои от упорито повтарящите се иконографски елементи, нямат случаен характер. Те придават едно друго звучене на изображението, акцентирайки не толкова върху конкретното действие – извършеното чрез Възкресението на Христос спасение на човешкия род, а върху апокалиптичния характер на Божията теофания.[22]

Впечатлението, че промяната във формата и цвета на мандорлата е пряко свързано с различната семантика, вложена в иконографските сюжети се усилва от факта, че редом с червените мандорли се употребяват и „стандартните” сини мандорли без шиповидни лъчи, които обаче присъстват само в сцени като „Възнесение Господне” и „Успение Богородично”. Червените, приличащи на звезди мандорли обозначават свещените събития, които представляват истинска Божия теофания на Земята, когато Господ разкрива Себе Си пред очите на хората – Преображение Христово и Възкресение Христово. Сините мандорли изобразяват пространството, в което пребивава Господ, докато извършва определени действия – като например взимането на душата на Пресвета Богородица при успението ѝ, или сияйното възлизане в небесата при Възнесение Христово. Тези действия не са директно свързани с разкриване на Божията същност на Второто Лице на св. Троица – Бог Слово. Нещо повече, в някои от изображенията като „Успение Богородично” например, присъстват две мандорли – тази около фигурата на Христос е синя, а тази в горния край на иконата е червена и оградена с шиповидни лъчи, видимо изобразяваща Небето, отворените порти на Рая и Божието присъствие в него.[23] Подобен изобразителен подход може да бъде видян в голям брой изображения от същия период, посветени на сцени като „Рождество

Христово”, „Разпъването на кръста”, „Богоявление”.[24]

Съществува теория, която се опитва да обясни внезапното предпочитание към червения цвят с напълно практични причини. Според нея кръстоносните походи прекъснали традиционните маршрути за внос на син пигмент от Изтока, което принудило иконописците да използват наличните местни пигменти. В Кипър червеният пигмент ализарин се добивал от растението брош (Rubia), което било отглеждано не само за нуждите на местните, но и за износ.[25] Но въпреки своята популярност, тази теория може да обясни само масовата употреба на червения пигмент в някои локални иконографски школи и то само за определен период от време. Освен това, червените мандорли продължават да се използват в православната иконография далеч след края на периода на кръстоносните походи.[26] Едно далеч по-детайлно и убедително обяснение на този феномен може да бъде потърсено в самото значение на червения цвят в православната иконография, както и в библейските дефиниции и теологическите интерпретации за Божията същност и Божиите проявления в света.

Червеният цвят заема централно място в колористичната схема на православната иконография - още Псевдо-Дионисий Ареопагит го описва с думи като „нажеженост” и „действеност”. Той е символ на кръвта, живота, на Божието присъствие, но и на Божия гняв.[27] Според /”Изх. 3:2”/ и /”Деян. 7:30”/ Бог се показва пред св.пр. Мойсей „в огнен пламък изсред една къпина”, а /”Втор. 4:24”/ и /”Евр. 12:29”/ описват Бога като „огън пояждащ”. По време на бягството от Египет, Бог води израилския народ през пустинята чрез облачен стълб денем и чрез стълб от огън нощем /”Изх. 13:21-22”/ и др.[28] Тези примери ясно показват, че една от най-широко разпространените представи за същността и присъствието на Бога е Неговото пребиваване в пламъци. Тази идея намира своето пряко отражение в

съответните иконографските сюжети, свързани с живота на Мойсей, с виденията на различни старозаветни пророци, с Апокалипсиса и Страшния съд и в един определен период от време рефлектира косвено и върху иконографската интерпретация на мандорлата като визуален знак, изобразяващ Славата Божия, оцветявайки я в червено. А. Дидрон също допуска, че червеният цвят на мандорлата може да бъде възприет като израз на идеята за Слънцето или огъня като символи на Бога.[29]

Внимателното изследване на развитието на византийската теология в периода на кръстоносните походи също набавя косвени доказателства в тази посока. По думите на Й. Майендорф периодът XI-XIII в.сл.Р.Хр. представлява своеобразен ранносредновековен византийски ренесанс, в който се възраждат много от идеите на античната гръцка философия. Завръщането към идеалистическите концепции на Платон, логиката на Аристотел и неоплатонизма на Плотин придава нови нюанси в развитието на богословската мисъл. На преден план излиза идеята за естествената теология като начин за опознаване на Твореца чрез творенията Му. Зародилият се византийски хуманизъм и съответстващите му рационалистически философски идеи влизат в пряк конфликт с мистичната теология на св. Григорий Палама и консервативно настроената монашеска общност, което води до бурно развитие на богословско-философските идеи.[30]

Подобна интонационна среда не може да не даде отражения не само върху стила на съвременното й изкуство, но налага и известни промени в семантиката на изобразителните сюжети, както и в начина на тяхното тълкуване. Век по-късно окончателната победа на исихазма и официализирането на мистичното начало в православната теология³ води след себе си

още една знаменателна промяна в иконографските сюжети, в които се изобразява Славата Божия. Формата и цветът на мандорлата отново се променят – „исихастката мандорла” вече съдържа вписани в овала си две срещуположно поставени геометрични форми и се изобразява в изключително тъмен и дори черен цвят. Така обогатена, тя се използва като единствен възможен художествен символ, изразяващ визуално исихастките идеи за „умната молитва” и нетварната „Таворска” светлина, като начин за изява на Божествените енергии (действия) в света.[31]

Въпреки това, червеният цвят никога не изчезва напълно от изобразяването на мандорлите във византийската и пост-византийската православна иконография. Дори в образците от „най-исихасткия” XIV в., поне един от вписаните в исихастката мандорла ромбове и квадрати остава червен, а в някои от случаите лъчите, излизаци от мандорлата също биват оцветени в червено. Този феномен е тясно свързан с разбирането за Божията същност като Божествен огън – Бог разкрива Себе Си и говори пред хората сред свещени пламъци.[32]

След края на Византия исихастният модел мандорла постепенно бива заместен от опростен овален тип, който много бързо възприема нови цветови схеми и вписани елементи. Упадъкът в теологическата мисъл, заедно със силното западно влияние рефлектират не само върху стила на пост-византийската православна иконография, но и преформатират някои от йерархически важните иконографски символи. Промяната в развитието на мандорлата, която прави най-голямо впечатление, е разнообразието от цветови решения – тя вече се изобразява в сребристо сиво, тъмно зелено, тъмно синьо, многоцветно, черно, черно със златно, ярко червено. Приблизително около

³ Повече информация за същността на исихазма виж в: **Meyendorf, J.** *Saint Gregory Palamas and Orthodox Spirituality*. Crestwood, New York: SVS Press, 1997;

Meyendorf, J. *A Study of Gregory Palamas*. Crestwood, New York: SVS Press, 1998; and **Mantzaridis, G.** *The Deification of Man*. Crestwood, New York: SVS Press, 2001

началото на XVII в. сл. Р. Хр., предпочитаната форма на мандорлата става овалната или правоъгълната, съдържаща в себе си вписани издължени триъгълни форми зад фигурата на Господ Иисус Христос, както и изходящи от Неговото тяло ярки лъчи.[33] Тази нова комбинация от геометрични форми може да бъде разчетена като нов опит за акуратно визуално изобразяване[34] на разкриването на нетварната Таворска светлина на Божието присъствие пред хората, но липсата на изтънченост и дълбочина на теологическата обосновка я превръща в художествено-декоративен елемент, който започва да се причислява към характерните особености на една или друга поместна иконографска школа.

Заглъхването на големите византийски иконографски ателиета води до промяна в стила на отделните национални иконографски центрове. В този период се създават предимно икони с подчертан народностен характер, в които постепенно избледняват моделите и нормите на византийската естетика. След средата на XVII в. сл. р. Хр. в еволюцията на българската иконография се наблюдават ярки контрасти, предизвикани от промените в обществено-икономическата обстановка. Под влиянието на народното творчество, в иконографията се загнезждат нови художествени концепции, не само от формален, но и от идеен характер. Появяват се причудливи елементи, подчертава се емоционалното начало, богатството на нюансите се заменя с пищна палитра от чисти цветове, положени на широки и равномерни петна.[35]

В българската Възрожденска иконография от периода XVIII-XIX в. преобладават иконографските образци с червените мандорли, които обаче се считат за резултат от общата тенденция към стилизация и повишен декоративизъм по това време.[36] Да се проследи навлизането на тези образци в българската иконография е много сложна задача, поради стилового многообразие на съвременното и смесването

на влияния от утвърдени иконографски центрове с почерка на локални ателиета.[37] Затова ще се спрем на няколко от най-характерните примери, запазени на територията на Варненска и Великопреславската духовна епархия, които най-ярко демонстрират еkleктиката, породена от смесването на традиционни и новаторски елементи.

Най-силното влияние на традиционните византийски модели се среща в икони на български майстори, работещи в градовете, които са останали свързани с манастирските ателиета на Атон – Несебър, Търново, Мелник. Особено важен за иконографията във варненския край остава несебърският художествен център,[38] където се предполага, че е съществувало самостоятелно иконографско ателие.[39] В Несебър ясно личи и влиянието на иконописни модели от Критската школа, които след това бързо се разпространяват из градовете по Черноморското крайбрежие.

Едновременно с това, въпреки опитите да бъде предотвратено нахлуването на западноевропейския барок, българските зографи постепенно започват да допълват традиционните иконографски схеми с елементи от неговата орнаментика. Така постепенно се стига до периода на Българското Възраждане, чиито три най-изявени иконографски школи – Тревненска, Самоковска и Банска, започват да разпространяват продукцията си по цялата българска територия.[40] Новият естетически идеал, бароковите украшения, яркият колорит и все по-светският жанров характер създават нов тип иконография, в която са останали много малко от традиционните за византийската стилистика орнаменти.[41] Някои от върховите постижения на зографите от тези школи могат да бъдат видени именно между иконографските образци запазени на територията на Варненска и Великопреславската епархия.

В една преславска икона, изобразяваща св. Николай Мирликийски

Чудотворец и св. Спиридон[42] от XVIII в. виждаме типична червена мандорла, разположена в горния край на иконното поле. Допоясното изображение на св. Богородица Платитера е обградено с тънки златни лъчи, а самата мандорла е плътно обрамчена с натуралистично изписани облаци – характерен маниер за разделяне на духовното от материалното пространство в иконите от този период. Подобна трактовка на формата и цвета на мандорлата виждаме в доста гръцки икони от XVI-XVII в. Добър пример в това отношение е една икона, изобразяваща 24-те икоса на Богородичния акатист от нач. на XVI в., от колекцията на Емилиос Велимезис[43], в която виждаме идентично изображение на св. Богородица Платитера в горната част на последната сцена, както и една икона на Теодорос Пулакис от 1670-1690, Патмос[44]. В подобна мандорла често се изобразява и Господ Иисус Христос - добър пример в това отношение е една кипърска икона на св. ев. Лука, представящ на св. Богородица три икони с нейния образ, изобразен заедно с два реда светии, от Миликури, 1761 г.[45], а понякога и Бог Саваот[46] или всевиждащото Божие Око[47].

В една икона на „Успение Богородично” от XVIII в., от Бургас[48], виждаме друг характерен начин за изобразяване на червена мандорла – богато украсена с радиални златни лъчи, разделени чрез зигзаговидни линии на три пояса. Вътрешността на мандорлата е светлочервена към розова, а доминиращото злато на лъчите подчертава изхождането на нетварната светлина от цялата фигура на Господ Иисус Христос, като знак за Неговата божественост. Този начин на изобразяване на Славата Божия е по-характерен за иконографските сюжети „Преображение Господне” и „Възнесение Господне” от XVII-XIX в., в Гърция.[49]

Между разглежданите образци от територията на Варненската и Великопреславската епархия не липсват и такива с уникални авторски решения, така характерни за българската възрожденска

иконография. Най-ярък пример в това отношение са двете икони на Йоаникой папа Витанов от първата половина на XIX в.[50], в които червените мандорли са не само дублирани, но и разработени в типичния за автора стил.[51] Червени мандорли, обрамчени с бял кант се срещат в православната иконография още през XIII-XIV в., както показват цитираните по-горе образци от изкуството на периода на кръстоносните походи, но формата и живописната разработка на тревненския майстор е различна, а начинът на трактовка на типичната за исихастката мандорла комбинация от геометрични форми във вътрешността на мандорлата, заедно с нетрадиционната комбинация на цветовете ѝ в иконата „Възнесение Господне”, са уникални.

Много интересни са и образците с изображения на червени мандорли, в които не присъства вписана свещена фигура.[52] В тези случаи причините за употребата на червения цвят за изобразяване на Славата Божия видимо съвпадат с описаните по-горе теологическо значение и йерархично-семантично положение на червения цвят в колористичната схема на православната иконография. Нещо повече, в някои от българските възрожденски икони мандорлата е изобразена под формата на пламъци[53], като точен визуален израз за библейското описание на пространството, което обитава Бог.

БЛАГОДАРНОСТ:

1. Настоящата публикация се осъществява с подкрепата на научен проект № ДПОСТДОК 02-1/11.01.2010, финансиран от Фонд „Научни изследвания”
2. Настоящата публикация се осъществява с подкрепата на научен проект № РД-05-187/7.03.2011, финансиран от ШУ „Епископ Константин Преславски”.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *The International Standard Bible Encyclopedia*. Vol. II, Exeter: The Paternoster Press, 1979, pp. 477-483; 750-751

2. **Grabar, A.** *Virgin in a Mandorla of Light*. In: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathiaas Friend, Jr.* (ed. K. Weitzmann), Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 305-311
3. **Ferguson, G.** *Signs & Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press, 1973, p. 148; **Böck, A.** *Mandorla*. In: *Das Reallexicon zur byzantinischen Kunst*. Stuttgart: Hiersemann, 1997, pp. 1-17. **Κούπερ, Τζ.** *Λεξικό Παραδοσιακών Σύμβολων*. Αθήνα: ΠΥΡΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ, 1992, σ. 41-42; 311
4. **Didron, A. N.** *Christian Iconography: The History of Christian Art in the Middle Ages*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1965. Vol. I, pp. 22-24, 107-110; **Ridgway, B. S.** *Birds, "Meniskoi", and Head Attributes in Archaic Greece*. *American Journal of Archeology*, Vol. 94 (1990), pp. 583-612; **Cook, R. M.** *A Supplementary Note on Meniskoi*. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 96 (1976), pp. 153-154; **Brendel, O.** *Origin and meaning of the Mandorla*, pp. 12-14
5. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 1487; **Collinet-Guérin, M., Le Bras, G.** *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*. Paris: Nouvelles Éditions latines, 1961, pp. 273-436; **Ramsden, E. H.** *The Halo: A Further Enquiry into its Origin*. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 78, No. 457 (Apr., 1941), pp. 123-131
6. *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1997, p. 395
7. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, pp. 1281-1282; **Lampe, G. W. H.** *A Patristic Greek Lexicon*. 10th Ed., Oxford: Clarendon Press, 1991, pp. 380-382
8. **Todorova, R.** *New Religion – New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography*. In: Ninth Symposium Niš and Byzantium, 3-5 June 2010, Collection of Scientific Works IX, Niš: NKS, 2011, pp. 48-50
9. *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*, p. 421, 707
10. *The Eerdmans Bible Dictionary*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1987, pp. 980-981
11. **Todorova, R.** *New Religion – New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography*, pp. 50-53
12. **Grabar, A.** *Christian Iconography: A Study of its Origins*. Princeton: Princeton University Press, 1968, p. 116
13. **Тодорова, Р.** *Нетварната светлина като атрибут на византийския иконографски образ*. В: Преславска книжовна школа, т. 10, Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски”, 2008, стр. 460-461
14. **Μανόφης, Κ.** *ΣΙΝΑ: οι Θησαυροίτης Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990, σ. 96
15. **Zalesskaya, V., and Piatnitskii, Y.** “The sun in Byzantine and Russian Art”. In: *The Sun: Symbol of Power and Life*. New York, 1993, pp. 255-258; Виж също: **Бычков, В. В.** *Эстетика. Культура Византии. Вторая половина VII-XII*. Москва, 1989, стр. 440-441, 449
16. **Μανόφης, Κ.** *ΣΙΝΑ: οι Θησαυροίτης Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, σ. 175, 184-185, 189, 195
17. **Tsigaridas, E.** “Portable Icons”. In: *The Holy and Great Monastery of Vatopedi: Tradition, History, Art*. Mount Athos, 1998, vol. 2, fig. 37
18. **Παπαζότος, Τ.** *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*. Αθήνα, 1995, nos I, 80
19. **Weitzmann, K.** “Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai”. *The Art Bulletin*, Vol. 45, No. 3 (Sep., 1963), pp. 181-183, figs. 3, 4
20. **Evans, H.** (ed.). *Byzantium: Faith and Power*. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2004, pp. 362
21. **Weitzmann, K.** “Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai”. *Delion / Christianike Archaiologike Hetaireia*, Vol. 12, 1986, p. 84
22. **Kartsonis, A.** *The Making of an Image: Anastasis*. Princeton: Princeton University Press, 1986, pp. 152-155
23. **Evans, H.**, op. cit., fig. 220
24. *Ibid.*, p. 364-366
25. **Piatnitskii, Iu. A.** *Sinai, Byzantium, Russia. The Art from the Sixth to the Twentieth Century*. London: St. Catherine Foundation, 2000, pp. 102-104; Виж също: **Stilianou, A.** and **Stilianou, J.** *The Painted Churches of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*. London, 1998, pp. 507-508
26. **Μανόφης, Κ.** *ΣΙΝΑ: οι Θησαυροίτης Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, σ. 71-71, еικ. 21-22, 93; **Κυπραίου, Ευ.** (Γεν. Επ.). *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*. Αθήνα: Βυζαντιόν και Χριστιανικόν Μουσείον, 2002, σ. 404-405, еικ. 152, σ. 446-447, еικ. 168; **Χατζηδάκη, Ν.** (Επ. Κατ.). *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέρη*. Θεσσαλονίκη: ΙΔΡΥΜΑ ΙΩΑΝΝΟΥ Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΙΔΡΥΜΑ Α.Γ. ΛΕΒΕΝΤΙ, σ. 150-165, 294-298; **Γουνάρη, Γ.** *Εικόνες της Μονής Λείμωνος Λέσβου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1997, σ. 110-111, 113-114; **Παπαδοπούλου, Β.** και **Τσιάρα, Α.** *Εικόνες της Άρτας*. Άρτα: ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΑΡΤΗΣ, 2008, σ. 120-121, еικ. 15, 19
27. **Sendler, E.** *The Icon: Image of the Invisible. Elements of Theology, Aesthetics and*

- Technique*. Torrance: Oakwood Publications, 1995, pp. 156-157
28. „Fire”; *Encyclopedia of Religion.*, Detroit: Macmillan Reference USA, 2005 (second ed.), pp. 3116-3120
29. **Didron, A. N.** *Christian Iconography: The History of Christian Art in the Middle Ages.*, p. 165
30. **Майендорф, Й.** *Византийско богословие*. София: ГАЛ-ИКО, 1995, стр. 82-84
31. **Makseliene, S.** *The Glory of God and its Byzantine Iconography*. M.A. Thesis in Medieval Studies. Budapest: Central European University, 1998op. cit., p. 64-65
32. **Языкова, И. К.** *Богословие икони*. Москва: Общедоступный Православный Университет, 1995, стр. 35
33. **Paskaleva, K.** *Bulgarian Icons through the Centuries IX–XIX*. Sofia: Svyat Publishers, 1987, ill. 76; **Флорева, Е.** *Средновековни стенописи Вуково/1598*. Църквата „Св. Петка”. София: БХ, 1987; **Койнова-Арнаудова, Л.** *Икони от Мелнишкия край.*, ил. 73; **Matakeva-Lilkova, T.** *Christian Art in Bulgaria.*, № 29030; **Флорева, Е.** *Старата църква в Добърско*. София: Български художник, 1981
34. **Makseliene, S.**, op. cit., p. 65
35. **Паскалева, К.** *Икони от Сливенския край*. София: Септември, 1975, стр. 5
36. **Божков, Ат.** *Българската икона*. София: БХ, 1984, стр. 59
37. **Paskaleva, K.** *Icons from Bulgaria*. Sofia: Sofia Press, 1987 (Icons from the National Art Gallery, № 67, 92, 179-х, 221, 293); **Цанева, Л.** *Тревненска иконопис*. Варна: Славена, 2003, с. 7; **Койнова-Арнаудова, Л.** *Икони от Мелнишкия край*. София: Септември, 1980, фиг. 13, 15, 16, 23, 28, 81, 85; **Matakeva-Lilkova, T.** *Christian Art in Bulgaria*. Sofia: Borina, 2001 (Icons from the National Historical Museum, № 2905, 29030, 29032, 29040); **Флорева, Е.** *Старата църква в Добърско*. София: Български художник, 1981
38. **Гълъбов, И.** *Несебър и неговите паметници*. София: НИ, 1959, стр. 66
39. **Василев, А.** „Църкви от по-ново време в Несебър и Созопол”. ИНМБ, I, София, 1950, стр. 53-65; **Попова, Д.** „Към въпроса за художествено ателие или школа в Несебър от края на XVI и началото на XVII в.”. *Изкуство*, 2, 1985, стр. 34-43
40. **Попова, Т.** *Варненски икони*. Варна: Славена, 2008, стр. 10-11
41. **Божков, А.** *Тревненска живописна школа*. София: БАН, 1967, стр. 113; **Прашков, Л.** *Български икони*. София: Септември, 1985, стр. 20
42. **Попова, Т.** *Пос. съч.*, фиг. 24 и стр. 38
43. **Хатзидάκη, Ν.** *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*. Θεσ/κη: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ, 1997, σ. 150-165
44. **Kominis, Ath.** *Patmos: Treasures of the Monastery*. Αθήνα: ΕΚΔΟΣΙΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΚΟΥΤΛΟΥΜΟΥΣΙΟΥ, 1995, σ. 110-111
45. **Попова, Т.** *Пос. съч.*, фиг. 64 и стр. 52; фиг. 88 и стр. 61-62; **Хатзидάκη, Ν.** *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*. Θεσσαλονίκη: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ, 1997, σ. 386
46. **Попова, Т.** *Пос. съч.*, фиг. 86 и стр. 60; фиг. 106 и стр. 68. Виж повече в: *ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΜΟΡΦΟΥ: 2000 χρόνια Τέχνης και Αγιότητας*. Λευκωσία: ΙΕΡΑ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ ΜΟΡΦΟΥ, 2000, еικ. 60 και σ. 152; Вуζантинѝ και Μεταβυζантинѝ Τέχνη. Αθήνα: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ, 1985, σ. 167
47. **Попова, Т.** *Пос. съч.*, фиг. 59 и стр. 50
48. *Пак там*, фиг. 30 и стр. 40
49. **Хатзидάκη, Ν.** *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*. Θεσσαλονίκη: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ, 1997, σ. 294-298; **Papadopoulos, St. and Kapioldassi-Soteropoulon, Ch.** *Icons of the Holy Monastery of Pantocrator*. Mount Athos, 1998, figs. 155, 175, p. 286, 232-233
50. **Попова, Т.** *Пос. съч.*, фиг. 106, 107 и стр. 68
51. **Попова, Т.** „Неизвестни творби на Йоаникий папа Витанов. ИΝΜΒ, 25 (40), стр. 70-77
52. **Попова, Т.** *Варненски икони.*, фиг. 99 и стр. 65; фиг. 115 и стр. 71
53. **Паскалева, К.** *Пос. съч.*, фиг. 73; **Флорева, Е.** *Старата църква в Добърско*. София: Български художник, 1981

За контакти:

гл. ас. д-р Ростислава Георгиева Годорова
ШУ „Епископ Константин Преславски”
ул. „Университетска” 115
гр. Шумен 9715
e-mail: rostislava@shu-bg.net