



Универзитет Св. Кирил и Методиј – Скопје
Филозофски факултет
Институт за историја на уметноста

Поствизантиското сликарство во црквата Св. Пантелејмон во Нерези

- магистерски труд -

Ментор:
Проф. Др. Анета Серафимова

Изработил:
Даниел Божиновски

Скопје 2009

СОДРЖИНА:

Вовед.....	3
Скопската област во XVI и XVII век (културно-уметнички и црковно-историски прилики).....	7
Историографија за црквата Св. Пантелејмон во Нерези.....	17
Архитектурата на црквата.....	21
Поствизантиското сликарство во црквата.....	26
Распоред на фреските.....	27
Тематско-иконографски особености.....	31
- Сликаството во олтарот.....	31
- Сликаството во куполата.....	42
- Великите празници.....	52
- Христовите страдања.....	65
- Светителски допојасја во медалјони.....	74
- Сликаната орнаментика.....	82
- Сликаството во припратата.....	85
Стилски карактеристики на поствизантиското сликарство.....	90
Завршни разгледувања.....	93
За тематско-иконографските и стилските карактеристики на поствизантиското сликарство.....	93
За сликарската работилница.....	104

Кратенки.....	110
Користена литература.....	111
Илустративен материјал.....	118

ВОВЕД

Црквата Св. Пантелејмон, на падините на планината Водно, во селото Нерези,¹ крај Скопје, е еден од најзначајните црковни и културни комплекси од византискиот период во Македонија со исклучителното значење во архитектурата, живописот и пластичната декорација. Натписот врежан на мермерниот архитрав над влезот во наосот соопштува дека црквата, посветена на св. Пантелејмон била подигната и насликана во 1164 година. Ктитор бил принцот Алексеј Комнен, син на феудалецот Константин Ангел и Теодора, најмладата ќерка на византискиот цар Алексеј I Комнен. Петокуполното архитектонско решение, врвното сликарство, емотивниот набој во сцените и драматичните изрази на ликовите, симетричноста на сцените, иконографските новини и стилската уникатност го прават овој споменик единствен. Благодарение на киторот и на зографите, Нерези, иако далеку од византиската престолнина, денес го носи епитетот престолнички споменик. Во отсуство на фреско-ансамбли од XII век во некогашната византиска престолнина, Нерези е сведок за конципирањето на уметноста и ликовно-стилските тенденции во Константинопол во XII век. Со овие карактеристики, значењето на Нерези излегува од локалните граници и го добива заслуженото место во светската историја на уметноста. Придонес кон ова има и богатата пластична декорација во црквата.²

Текот на историјата ги оставил своите белези врз манастирот кој активно живеел сè до крајот на XIX век. Од грамотата издадена од кралот Милутин во 1300 година на манастирот Св. Георги Горг дознаваме дека Нерези е дадено како метох на овој манастир. Со овој акт, статусот и поседите на Нерешкиот манастир биле значително намалени, а тој станал метох на манастирот Св. Георги Горг.³ Грамотата издадена од Вук Бранковиќ во 1376/77 година ни кажува за

¹ Авторот Ј. Хаџи Васиљевиќ претпоставува дека името на селото Нерези доаѓа од словенскиот збор нерезина којшто означува неуредено, необработено лозје. За етимологијата на топонимот Нерези види: Ј. Хаџи Васиљевиќ, Скопје и негова околина, Београд 1930, 401.

² За богатата пластична декорација од XII век во црквата Св. Пантелејмон во Нерези види: С. Филипова, Средновековна скулптура, во: Гр. автори, Македонска културна ризница, CD-ROM.

³ I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi, Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, 95.

постанувањето на Св. Георги Горг метох на Хиландарскиот манастир, при што Нерези станува дел од една поширока монашка заедница.⁴

По освојувањето на Скопје од страна на Турците во 1392 година не знаеме што точно се случувало со манастирот. Недостигот на пишани документи за манастирот од овој период (досега пронајдени и објавени) ја зголемува вредноста и значењето дури и на најкратките записи. Во турските извори селото Нерези, кон средината на XVI век се споменува како заемер (феудален посед) на ќерката на султанот Селим I (1512-1520). Султанијата, односно принцезата живеела во Скопје во 1542-43 година, со годишен приход од селото Нерези од 20895 акчиња.⁵ Значаен е и записот од ракописниот октоих од манастирот Нерези, во кој се вели дека во 1535 година пострадале црквите во Скопје.⁶ Тоа веројатно се однесува на црквите во самиот град, но не и на Нерези во чија црква е запишан и пронајден записот. Манастирот во Нерези ги одбегнал страдањата од турската управа, особено строга и нетолерантна во првите децении на XVI век, но не и од природната катарстрофа, земјотресот кој ја погодил скопската област во 1555 година. Рушењето на дел од црквата, според денешните сознанија може да се поврзе единствено со овој катастрофален земјотрес. Од земјотресот се срушени горните партии на црквата, кои по својата обнова ќе станат носачи на новото (поствизантиско) сликарство кое е предмет на ова истражување.

Манастирот Св. Пантелејмон во Нерези, од падот на Скопје под Турците (1392), па сè до обновувањето на Пеќската патријаршија во 1557 година се наоѓал во рамките на дијецезата на Охридската архиепископија. Тогаш Скопската епархија влегува во рамките на возобновената Патријаршија. Со обновата на Патријаршијата голем број на споменици коишто се наоѓале на нејзината територија биле обновени, добиле доградби и нов слој на живопис. Меѓу нив е и црквата во Нерези.

За активниот и богат живот на црквата во XVI век сведочат резбаните царски двери, кои веројатно кон средината на векот пристигнале во Нерези од

⁴ Isto, 95.

⁵ Л. Кумбараџи-Богоевиќ, Османлиски споменици во Скопје, Скопје 1998, заб. 25 на стр. 24.

⁶ ВЪ ЛЪЯТО ꙗ. и. м. г. РАСИПИШЕ ЦРКВЕ ОУ СКОПИЕ, види: Љ. Стојановиќ, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, 152.

Охрид, каде што биле изработени.⁷ Од третата четвртина на XVI век, од црквата во Нерези потекнува и импозантната икона на св. Меркуриј.⁸ Од богатиот книжен фонд со кој располагал манастирот, денес се сочувани и објавени само некои записи.⁹ Во записите од XVII век манастирот се спомнува повеќе пати.¹⁰

Во XIX век, следејќи го бранот на обнова по верските и законските реформи во Турската империја,¹¹ црквата во Нерези е целосно покриена со нов живопис. Од ктиторскиот натпис за таа обнова дознаваме дека црквата била живописана во 1885 година „со настојување на Кочо со селото и народот“.¹² Дел од тој живопис е дело на Јаков Г. Зографски, син на Георги Дамјанов и татко на познатиот зограф Ѓорги Зографски.¹³ Овој живопис, при конзерваторските работи е целосно симнат во интерес на зачувување на постарото сликарство.¹⁴ Од XIX век, од црквата во Нерези потекнуваат и петте престолни икони кои денес се чуваат во музејот на град Скопје и се атрибуираат на сликарот Дамјан од Крушево, кој бил главен конкурент во скопскиот регион на етаблираниот Дичо Зограф.¹⁵ Инаку, во Музејот на град Скопје се наоѓа и иконата со светителските претстави на св. Никола и св. Стефан, која потекнува од манастирот Св. Пантелејмот во Нерези, а е потпишана од Дичо

⁷ В. Поповска-Коробар, Иконите од Музејот на Македонија, Скопје 2004, кат. 34 (со постара литература).

⁸ Исто, кат 35.

⁹ Ј. Хаџи Васиљевиќ соопштува дека во црквата имало цели ракописни книги и книги испишани на кожа. За ова види: Ј. Хаџи Васиљевиќ, нав. дело, 423.

¹⁰ Во еден ракописен запис од манастирот Нерези, во 1673 година се спомнува црквата во Нерези. Во друг ракописен запис, исто така од Нерези, во 1688 година е запишано: ДА ЗНАЕ КИД ПРИДЕ ПОПЪ НИКОЛА У МИНАСТИР СВЕТИ ПАНТЕЛЕИ ВУ ЛЕТО 7. Р. Ч. С. За овие и за другите записи од Нерези види: Љ. Стојановиќ, нав. дело, 412, 446. Види уште и: Ј. Хаџи Васиљевиќ, нав. дело, 423.

¹¹ Под притисокот на западните земји врз Турција дури во 1851 година било дозволено слободно градење на нови цркви. По овие законски реформи формално слободно се подигнувале и обновувале цркви, сп. А. Матковски, Отпорот во Македонија, Том I, Скопје 1983, 221.

¹² Натписот е објавен кај: Ј. Хаџи Васиљевиќ, нав. дело, 421.

¹³ А. Василиев, Български възрожденски майстори. Живописци, резбари, строители, София 1965, 172.

¹⁴ Живописот од 1885 година е целосно отстранет при конзерваторските работи во црквата. Тој е оквалификуван како некавалитетен и со слаби естетски вредности, в. С. Спировски, Конзерваторските работи на живописот во црквата Св. Пантелејмон, село Нерези-Скопско, Културно наследство II, Скопје 1961, 108. Треба да се истакне дека ова сликарство било поблиско и поразбирливо за тогашното локално население, сп. R. West, Black Lamb and Gray Falcon, New York 2007, 689.

¹⁵ А. Серафимова, Свети Пантелејмон, во: Гр. автори, Македонско културно наследство. Христијански споменици, Скопје 2008, 17.

Зограф на 23 март 1861 година и претставува последно досега познато дело на овој зограф во скопскиот регион.¹⁶

Активниот живот на манастирот завршува кон крајот на XIX век. За тоа говорат првите истражувачи кои пристигнале во Нерези на преминот од XIX кон XX век и го затекнале манастирот напуштен. За значењето, славата и прочуеноста на нерешкиот манастир и црквата Св. Пантелејмон зборува и податокот дека речиси и не постои научник, истражувач и патеписец од почетокот на XX век, којшто поминувајќи на овие простори, не го посетил Нерези. Благодарение на таквиот интерес, денес нам ни се познати некои податоци кои се неповратно исчезнати.

За разлика византиското ѕидно сликарство во црквата, кое е темелно и опсежно научно третирано и валоризирано, сликарството од поствизантискиот период досега било предмет само на ретки, парцијални истражувања. Потребата од расветлување на овој долг период од животот на црквата и третирање на комплексноста на нејзиното поствизантиско сликарство ќе бидат средишна преокупација и предмет на истражување на овој труд. Во отсуство на натписи и значајни пишани податоци за манастирот ќе се обидеме да го вратиме тркалото на историјата преку преглед на историските настани и случувања. Се надеваме дека компарациите со останатите поствизантиски споменици и фреско-ансамбли во скопската област и пошироко ќе го лоцираат местото, значењето и посебноста на поствизантиското сликарство во Нерези во современите ликовни текови на Балканот. Во овој контекст, ќе бидат разгледани и историските и црковно-политичките околности, како и културно-уметничката клима чиешто одек е поствизантиското сликарство во црквата Св. Пантелејмон во Нерези.

¹⁶ В. Грозданова Коцевска, Иконописното творештво на Дичо Зограф во Скопје и скопскиот регион (каталог), Скопје 2008, 6 (кат. 14).

СКОПСКАТА ОБЛАСТ ВО XVI И XVII ВЕК

(Културно-уметнички и црковно-историски прилики)

Турското царство го достигнало својот зенит за време на владеењето на султанот Сулејман II (1520-1566). Неговите епитети, Законодавец и Величествен, ја сублимираат големината и моќта, но и сјајот на царството во средината на XVI век. Во тие години, царството се протега на површина од околу осум милиони квадратни километри, од Кавказ и Каспиското Море до атлантските брегови на Африка и од Будим до Багдад.¹ Постојаниот прилив на средства од новосвоените територии, цврстата централна власт и правниот поредок довеле до еден период на благосостојба кој царството нема да го доживее никогаш повторно. И покрај тоа што во XVI век царството го достигнува својот територијален, воен и економски врв, сепак XVI век е и почеток на опаѓањето на Турската империја. Султанот Селим II (1566-1574) не ги наследил квалитетите на својот татко, но за среќа покрај себе го имал везирот Мехмед Соколовиќ, кој бил навистина мудар политичар и одличен војсководец. Наредниот султан, Мурат III (1574-1595), во историјата е повеќе запомнат по сладострастијата отколку по државничките работи. Поразите, кои ги претрпела турската војска, го разнишале митот за нејзината непобедливост. Турската морнарица кај Лепанто (Навпакт) во 1571 година била десеткувана, а Австро-Турската војна (1593-1606) го означила крајот на непобедливоста на турската војска.²

Градот Скопје, во турското царство зазема значајно административно, економско-трговско и културно место. По воспоставувањето на турската власт врз Скопје во 1392 година, градот (со многу цркви) станува центар на краиште на чело со краишки војвода (уџ бег).³ Прв скопски краишник бил неговиот освојувач Паша Лигит бег, кој владеел со Скопје до 1414 година. Потоа на власт дошол Исак бег

¹ Х. Иналџик, Османско Царство. Класично доба (1300-1600), Београд 1974, 51-58.

² Исто, 59-75.

³ За датирањето на падот на Скопје под Турците види: Д. Ѓоргиев, Скопје од турското освојување до крајот на XVII век, Скопје 1997, 19-20.

(1414-1439) кој бил наследен од својот син Иса бег (1439-1463).⁴ Уште првите владетели, со својата градителска дејност, оставиле траен белег врз физиономијата и развојот на градот. Градењето на големите исламски објекти, создавањето и ширењето на муслиманските маала се вршеле во најдобрите, централните градски региони, а можностите во нив да се задржат христијански семејства биле мали. По утврдувањето на османлиската власт и воспоставувањето на новите институции, градот бележи развој. Тој постепено се менува како урбано, така и демографски.⁵ Пописните документи велат дека Скопје во периодот помеѓу 1566 и 1582 броело околу 10 000 жители. Секако, најголемиот број од жителите бил од муслиманска вероисповест. На почетокот на XVI век во Скопје пристигнува голем број на Евреи, со што демографската слика на градот добила посложен изглед.⁶

Наспроти ориентализацијата, христијанските аспекти на градот драстично бледнееле. Бројните цркви во околината на Скопје, токму од овој период, се сведок за моќта на верата на христијанското население, но и за толерантноста на турските власти произлезена од самото исламско учење. Исламот како религија е толерантен кон религиите кои имаат свети книги.⁷ Така христијанскиот живот продолжува во околните скопски села, кои со своето население останале буден чувар на традицијата и христијанството. Пространиот скопски вилает броел околу двесте села. Селото Нерези околу средината на XVI век или поточно во 1568/69 година, броело 120 христијански и 4 муслимански семејства.⁸

⁴ А. Стојановски, Административно-територијална поделба на Македонија под османската власт до крајот на XVII век, во: Истиот, Македонија во турското средновековие, Од крајот на XIV – почетокот на XVIII век, Скопје 1989, 39.

⁵ Во периодот од 1421 до 1455 година во Скопје, бројот на муслимански семејства бил 516, а на христијански 312. Во 1467/68 година, бројот на муслимани пораснал на 666 семејства, а на христијаните опаднал на 294 семејства. Во 1519 година, муслиманите имале 623, а христијаните 268 семејства. Една деценија подоцна, во 1528/30 година, во Скопје имало 644 муслимански семејства и 205 христијански. Во 1550 година, Скопје веќе броело 1067 муслимански и 204 христијански семејства. Во 1568/69 година, бројот на муслиманите е 1485 семејства, а на христијаните е 547 семејства. За ова види: А. Стојановски – Д. Ѓоргиев, Населби и население во Македонија – XVI и XVII век, Дел I, Скопје 2001, 202-203.

⁶ По прогонот на Евреите од Шпанија во 1492 година, од Сицилија и од Јужна Италија во 1493 и од Португалија и Прованса во 1497 и 1498 година, најголемиот дел од нив се населени на територијата на Турската империја. Главен приемен центар за доселените Евреи бил Солун. За ова види: Историја на македонскиот народ, Том II, Скопје 1998, 90-92.

⁷ За правата на црквата и на христијаните во отоманската држава види: N. J. Pantazopoulos, Church and Law in the Balkan Peninsula during the Ottoman Rule, Thessaloniki 1967, 24-25.

⁸ А. Стојановски – Д. Ѓоргиев, нав. дело, 148.

Според пописот од 1467 година, во Скопје егзистирале околу четириесет видови занаети со близу двесте и педесет занаетчији, од кои само триесетина христијани. По едно столетие, во 1568-69 година, бројот на занаетите се зголемил на повеќе од шеесет, а на занаетчиите на околу четиристотини од кои само петнаесетина биле христијани.⁹ Патеписецот Евлија Челеби, во 60-тите години на XVII век, забележал дека во градот Скопје има 2150 дуќани.¹⁰ Градот Скопје бил и значаен трговски центар. Едновремено станал главно средиште на дубровничките трговци на Балканскиот полуостров.¹¹

До средината на XVI век Скопје станува центар на санџак. Во 1553 година, во изворите за прв пат се споменува Скопскиот санџак и скопскиот санџак бег со седиште во Скопје.¹² За економската моќ на градот во втората половина на XVI век зборуваат и постоењето на ковница за пари¹³ и пазар на робови.¹⁴

Покрај трговско-економски, Скопје бил еден од поважните едукативни и културни центри на османскиот Балкан. Биле отворени бројни училишта, односно мектеби и медреси. Атаи Ускуби, Вејси Ефенди, Зари, Фериди, Исак Челеби се дел од истакнатите поети во рамките на целата турска империја чијшто заеднички именител е Скопје. Најпознат и најценет поет во Скопје во тој период бил Исак Челеби – професор на Исак-беговата медреса во Скопје, а едно време и на Сахан медресата во Истанбул која имала ранг на универзитет. Тој починал во Дамаск во 1537-38 година каде ја извршувал функцијата кадија. Значаен бил фондот на книги и ракописи од ориентален карактер со кои располагале скопските медреси. За најстара библиотека се смета онаа во Исак-беговата џамија во Скопје, а со голем број книги располагала и библиотеката при Иса-беговата медреса. Таскопрулу-заде кој е вистински османлиски енциклопедист, во 1529 година бил назначен за професор на Исак-беговата медреса.¹⁵ Во градот, исто така, имало и црковно-

⁹ Историја на македонскиот народ, Том II, Скопје 1998, 307-308.

¹⁰ Исто, 308.

¹¹ Исто, 330.

¹² Д. Шопова, Кога Скопје било центар на санџак во периодот од паѓањето под турска власт до крајот на XVI век, Гласник на Институтот за национална историја, год. I, Скопје 1957, 96.

¹³ Д. Шопова, Македонија во XVI и XVII век. Документи од Цариградските архиви 1557-1645, Скопје 1955, 58-59.

¹⁴ А. Серафимова, Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 18.

¹⁵ Историја на македонскиот народ, Том II, Скопје 1998, 465.

словенски книги, печатени најмногу во Венеција, што е тесно поврзано со развојот на трговските врски на Скопје со Дубровник, Солун и Драч. За продавање на тие книги, во 1569 година, во Скопје била отворена и првата книжарница, чиј сопственик бик Кара Трифун.¹⁶

Скопје, како развиен град и центар на санџак немал простор за градење на нови цркви. Во овој период градот веќе има ориентални обележја. Треба да се нагласи дека градот Скопје својот вистински развој како трговски центар и како урбана целина го доживува токму во XVI век. Голем е бројот на анови, карвансарии, медреси, џамии, амами кои го красат Скопје во тој период. Што се однесува до црквите кои се наоѓале некогаш во Скопје, тие полека биле заменувани со градби кои служеле за потребите на новата власт и на (до некаде) новото население. Оваа етапа на живот и развој на градот е повремено прекинувана од чума и други катастрофи како земјотресот во 1555 година,¹⁷ но е завршена дури во 1689 година со големиот пожар. Скопје, запалено од австрискиот војсководец Пиколомини, горело на 26 и на 27 октомври 1689 година.¹⁸ Многу е значајно писмото на војсководецот Пиколомини, испратено до австрискиот цар Леополд I, во кое тој се восхитува на убавините на Скопје и изразува огромно жалење што градот морал да биде запален.¹⁹

Додека ориентот цветал во Скопје и во целата Румелија, христијанските аспекти полека бледнееле. Православието, покрај тоа што тешко опстојувало во исламската средина, било дополнително засеegnато и од католички влијанија. Шеснаесеттиот век е период на силна пропаганда на католичката црква на овие простори.²⁰ Контактите на охридската црква со Рим се силни, се формираат

¹⁶ А. Серафимова, Кучевишки манастир, 22.

¹⁷ За тоа колку силен бил земјотресот зборува и еден документ од 1560 година, во кој Високата порта одговара на барањето на скопскиот санџак бег да биде преместен во Прилеп, а како основа на барањето е наведена лошата скопска клима и последиците од неодамнешниот земјотрес во кој страдала и неговата куќа, в. Д. Шопова, Македонија во XVI и XVII век, 15.

¹⁸ А. Стојановски, Нови податоци за Скопје по пожарот во 1689 година, во: Истиот, Македонија во турското средновековие, Од крајот на XIV – почетокот на XVIII век, Скопје 1989, 207-221.

¹⁹ Историја на македонскиот народ, Том II, Скопје 1998, 221-223.

²⁰ Е. Флорева забележува дека римокатоличкото влијание на Балканот во XVI век има импликации врз уметноста. За ова види: Е. Флорева. Средновековни стенописи, Вуково 1598, Софија, 1987, 38-39.

антиосмански коалиции со Рим, а има и понуди за стапување во унија на охридската со римската црква. Поради скитањето на архијереите по туѓина барајќи помош, паствата понекогаш со години останувале без духовно раководство. Авторитетот на Охридската архиепископија ослабнал и имало отстапки од канонските норми на управување.²¹ Охридскиот архиепископ Гаврил во септември 1587 година отишол во Рим кај папата Сикст V. Во првата половина на XVII век познати се четворица охридски архиепископи кои биле тајни католици: Порфириј (Палеолог), Атанасиј, Аврамиј и Мелетиј. Позната е преписката помеѓу Порфириј и папата Урбан VIII и понудите на римските папи за стапување на охридската црква во унија со римската.²² Врските на охридските архиепископи со Ватикан не се резултат на вербата на архиепископите во вистинитоста на ватиканското учење, туку имаат политички карактер и целеле кон создавање врски со католичките држави, со цел добивање помош и ослободување од турското ропство. И покрај ова, сепак католичката пропаганда била силна.²³ Наведените случувања во Охридската архиепископија се од општо значење за поголемиот дел од Балканот, што особено ги вклучувало пограничните области со Пеќската патријаршија. Кон средината на XVII век почнале да стивнуват католичката пропаганда и обидите за придобивање цркви и територии на Балканот. Поголемиот дел од балканските народи, Охридската архиепископија, а особено Пеќската патријаршија, спасението и помошта сега ги гледале во силната Русија.

Низата значајни настани, кои во XVI век се одиграле на црковно- историско поле, ќе бидат клучни за понатамошното уметничко творештво на овие делови од Балканот. Во 1557 година е возобновена Пеќската патријаршија и Скопската епархија влегува во рамките на нејзините граници. Обновувањето на патријаршијата има своја добро позната историска заднина. Уште во 30-тите години на XVI век, српската црква имала претензии за издвојување од Охридската архиепископија. Главен предводник на таа струја бил Смедеревскиот митрополит

²¹ И. Снџгаровъ, История на Охридската архиепископија – Патриаршия отъ падането и подъ Турцитъ до нейното уништожение (1394-1767), София 1932, 275.

²² Исто, 96.

²³ За силната католичка пропаганда види: Исто, 104-105.

Павле. Иако митрополитот Павле не успеал во својата намера и бил анатемисан, аспирациите на српската црква станале реалност во 1557 година. Главна заслуга имал султановиот везир Мехмед Паша Соколовиќ (подоцна велик везир 1565-1579 и зет на султанот), потурчен Србин од Херцеговина кој ја зазел највисоката функција во султановиот двор. За патријарх на Пеќската патријаршија бил назначен игуменот на милешевскиот манастир Макариј Соколовиќ. Некои извори го наведуваат како брат на везирот, додека некои како братучед. Во секој случај несомнена е нивната роднинска врска. Голем број на епархии ја сочинувале дицезата на обновената Патријаршија. Без сомнение, во овој период, Пеќската патријаршија на своја страна ја имала наклонетоста на турските власти. Охридската црква ги изгубила главно епархиите северно од Скопје вклучувајќи ја и самата Скопска епархија. Потопена во своите проблеми, Охридската архиепископија ја губи некогашната моќ. Наспроти тоа, возобновената Патријаршија претендира да стане главна црква на паствата во овој дел од Балканот.

Податоците за Скопската епархија се навистина оскудни и нејзините граници е тешко да се одредат. Не е познато името ниту на еден скопски епископ од втората половина на XVI век,²⁴ освен евентуално името на митрополитот Никанор.²⁵ Во почетокот на XVII век скопски владика бил Михаил (+1643), некогашен архиѓакон на пеќскиот патријарх Јован. Кога Михаил се повлекол во мирен монашки живот во Дечани во 1623 година, на чело на Митрополијата бил поставен Симеон. Кога тој, во 1641 година, заминал за Русија бил привремено заменуван од полошкиот епископ Никанор. Симеон останал во Русија, каде што и починал како казански митрополит во 1650 година. По него, за скопски митрополит бил наменуван Теодосиј. По сè изгледа, тој кратко време столувал бидејќи во 1645 година е евидентиран истиот полошки епископ Никанор, како канонски

²⁴ И. Снегаров наведува дека во еден охридски акт за избор на скопски митрополит, испишан на грчки јазик, од јули 1550 година се зборува за „промени во ситуацијата на нештата и за аномалии на времињата“, поради кои Никифор се откажал од скопската катедра. За скопски митрополит синодот избрал клирик од туѓа област – игуменот на ксенофонтскиот манастир на Света Гора, в. Исто, 66 и заб. 2.

²⁵ А. Серафимова, Кучевишки манастир, 16.

ракоположен скопски митрополит. По него, речиси без прекин, може да се следат сите хиротонисани владици на скопската црковна катедра.²⁶

Обновата на патријаршијата значела обнова и на уметничката дејност. Големиот број на дела создадени токму во годините по обновата, сведочат колку силен импулс дала обновата на патријаршијата. Во првите децении по обновата на патријаршијата, настанале или се обновени повеќе од стотина цркви и манастири.²⁷ Многу цркви добиле нови олтарски прегради или на старите се придодадени нови икони. Во втората половина на XVI век постои голема препишувачка активност. Од 116 сочувани ракописи во Пеќската патријаршија, 53 припаѓаат на XVI век, особено на втората половина.²⁸ Сликарските активности во втората половина на XVI век во околината на Скопје се совпаѓаат со општата обнова на сликарството, иницирана од обновата на Пеќската патријаршија. Првото датирано дело по обновата во Скопскиот регион е живописот во припратата на црквата Св. Андреа на Треска создаден во 1559/60.²⁹ Во годините што следеле во околината на Скопје обновени и живописани се црквите Св. Атанасиј (Никола) во селото Шишево (1565), Св. Спас во Добри Дол (1576), Св. Ѓорѓи во Градовци (1565/76),³⁰ Богородичината црква во Побушкиот манастир (1593), црквите Св. Ѓорѓи во Радишани и Св. Никола во Љубанци (90-тите на XVI в.),³¹ егзонартексот на црквата Св. Спас во Кучевиште (крајот на XVI век),³² наосот (1591) и припратата (1631) на Кучевичкиот манастир,³³ црквата посветена на Успението во село Дивје (1603/04),

²⁶ Р. М. Грујиќ, Скопска митрополија, Скопје 1935, 226-227.

²⁷ С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пеќке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 50.

²⁸ Исто, 35

²⁹ Исто, 161.

³⁰ Авторката Ј. Николиќ-Новаковиќ смета дека овие три цркви се живописани од иста група на сликари. За ова в. Ј. Николиќ-Новаковиќ, Црквата во Градовци и една сликарска работилница од втората половина на XVI век во околината на Скопје, Културно наследство 22-23, Скопје 1995-96, 99.

³¹ Според Б. Видоеска, фреските во Богородичината црква во Побожје, Св. Никола во Љубанци и Св. Ѓорѓи во Радишани се дело на една иста сликарска работилница. За ова в. Б. Видоеска, Дејноста на една сликарска работилница од последната деценија на XVI век во околината на Скопје, ЗСУММ 5, Скопје 2006, 153.

³² М. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de byzance (1450 – 1600) et dans les pays sous domination étrangere, Athenes 1989, 231-232. Егзонартексот е опожарен во поново време и од сликарството се сочувани само фрагменти. Во науката, без сериозно аргументирање, овој ансамбл се датира кон крајот на XVI век.

³³ А. Серафимова, Кучевишки манастир, 25, 27.

црквата Раѓање на Богородица во село Бразда (крај на XVI или поч. на XVII в.),³⁴ Шишевскиот манастир Св. Никола (1630)³⁵ и други. Други цркви на територија на скопската епархија или во нејзина близина, живописани во овој период се црквата во Непроштено (1568/69), Св. Никола во с. Новаци (1577), црквата во Стрезовце (1606), Св. Спас во Штип (1601) и други.³⁶

Скопје е еден од ретките региони каде што сликарството има редовна практика без прекин уште пред 1557 година.³⁷ Во 1500 година е живописана црквата Св. Петка во селото Побожје.³⁸ Двете Богородичини цркви во селата Горен и Долен Забел се датирани во 1513/14 година.³⁹ Врвно сликарство е демонстрирано во црквата Св. Ѓорѓи во селото Бањани, завршена во 1548/49 година.⁴⁰

Покрај градителските и сликарски активности, во скопско се создадени и други уметнички дела и препишани книги. Значајни се нерешките двери, кои се убав примерок на резба од XVI век.⁴¹ Под нивно влијание се смета дека настанале царските двери од црквата Св. Атанасиј (Никола) во селото Шишево, кои науката ги датира кон крајот на XVI век.⁴² Царските двери од црквата Св. Никола Шишевски (1630), датирани кон крајот на XVI век, се оценети како „исклучителни во турскиот период според техниката и изборот на орнаментиката со остар и сигурен цртеж, како и поради дополнително аплицираните орнаменти“.⁴³

За црквата Воведение (Св. Спас) во селото Кучевиште биле изработени црковна врата со интарзија и шестостран сталак за нафорница, датирани во втората половина на XVI век.⁴⁴ Во црквата Св. Богородица во Побожје, покрај убавото

³⁴ Ј. Чокревска – Филип, Белешки за црквата Раѓање на света Богородица во село Бразда, ЗСУММ 6, Скопје 2007, 201-217.

³⁵ А. Серафимова, Прилог кон проучувањата на една сликарска работилница од 30-тите години на XVII век, Културно наследство 24-25, Скопје 1999, 47-58.

³⁶ За овие споменици в. С. Петковиќ, нав. дело, 212, 176, 196.

³⁷ М. Garidis, нав. дело, 231.

³⁸ З. Расолкоска-Николовска, Црквата Св. Петка во Побужје, Зборник на Археолошкиот музеј на Македонија X-XI, Скопје 1983, 33-54.

³⁹ З. Расолкоска-Николовска, По трагите на зографите од втората деценија на XVI век во Скопска Црна Гора, Културно наследство 16, Скопје 1989, 56.

⁴⁰ За историјата и архитектурата на црквата види: Г. Суботиќ, Св. Ѓорѓе у Бањанима, ЗЛУ 21, Нови Сад 1985, 137-146.

⁴¹ М. Ѓоровиќ-Љубинковиќ, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 127.

⁴² Исто, 127.

⁴³ Исто, 127

⁴⁴ В. Хан, Интарзија на подручју Пеќке патријаршије XVI-XVII вјека, Нови Сад 1966, 45

сликарство се наоѓа и интарзиран мобилијар (кивот, шестострана певница и сталак за нафорница), кој според компаративните анализи потекнува од крајот на XVI век.⁴⁵ Убав примерок на резбарство и применета уметност претставува и кучевишкиот иконостас и мобилијар, датирани на самиот крај на XVI век. Уметничка активност во поствизантиско време е забележана и во црквата на Марковиот манастир, од каде што потекнуваат царските двери со врвната ликовност на сцената Благовештение и иконостасниот крст со вредната копаница. Обете се датирани кон крајот на XVI век.⁴⁶ Во 1645 година, од страна на првиот познат скопски копаничар, Јеромонахот Онуфрие, е изработен иконостасниот крст во црквата Св. Никола Шишевски (1630).⁴⁷

Во Црковно-историско-археолошкиот музеј во Софија, денес се чува антиминосот којшто, според посветениот текст, за црквата Св. Петка во Побожје во 1589/90 година го порачал тогашниот скопски митрополит.⁴⁸

По поствизантиско време, од околината на Скопје потекнуваат и значителен број на икони, меѓу кои позначајни се иконата со претстава на Меркуриј, од Нерези, и големата икона Хвалите Господа, која потекнува од Кучевишкиот манастир. Обете икони денес се чуваат во иконо-збирката на Музејот на Македонија.

Од особено значење за христијанскиот културно-просветен живот била препишувачката дејност. Изворите го посочуваат манастирот Св. Пантелејмон во Нерези како манастир со најбогата христијанска библиотека во Скопје во XVII век. За жал, денес не е сочувано речиси ништо од тој книжевен фонд. Голема препишувачка активност имал Марковиот манастир чиј скрипториум бил особено активен во XVII и XVIII век и чиј книжевен фонд во XIX век броел 250 товари книги.⁴⁹

⁴⁵ В. Хан, нав. дело, 47-48

⁴⁶ П. Миљковиќ-Пепек, Непознат трезор икони, Скопје 2001, 47, 49.

⁴⁷ А. Серафимова, нав. дело, 21.

⁴⁸ Исто, 21.

⁴⁹ М. Георгиевски, Манастирските библиотеки и читалишта во Македонија до 1912, Скопје 1975, 47-48.

Бројните фреско-ансамбли, икони, црковен мобилијар и други уметнички дела, кои потекнуваат од скопската област од XVI и XVII век, се потврда за големата уметничка продукција во околината на Скопје. Зголемената уметничка активност во втората половина на XVI век оформила или привлекла повеќе сликарски тајфи од разни краеве. Помеѓу многуте уметници, чиј творечки ангажман е нотиран во скопско, се и нерешките сликари.

ИСТОРИОГРАФИЈА ЗА ЦРКВАТА СВЕТИ ПАНТЕЛЕЈМОН ВО НЕРЕЗИ

Во сенката на значењето и уникатноста на византискиот живопис, поствизантиските фрески од нерешката црква биле заобиколувани при досегашните истражувања. И покрај големиот број на научни трудови, расправи, стручни извештаи и други публикации, поствизантискиот фреско-слој е научно маргинализиран и недоволно проучен. Ова го потврдува и приложениот преглед на релевантна литература за манастирот.

Првите проучувачи, а со тоа и првите записи и извештаи за манастирот Нерези пристигнуваат во XIX век. Овие рани записи во облик на патеписи или соопштувања фрлаат првична светлина на уметничкото богатство на Нерези и ја навестуваат богатата тематика со која науката ќе се занимава во текот на XX век. А. Еванс уште во далечната 1885 година го објавува факсимилот од натписот исклесан над влезот во црквата.¹ Долгогодишниот руски дипломат на Балканот и истражувач, И. С. Јастребов, придонел многу за проучувањето на историјата на српската црква и живописот за време на турократијата. Тој е еден од ретките рани истражувачи кои го виделе целиот (стариот) живопис во црквата во Нерези пред тој да биде покриен со нов слој на фрески во 1885 година. При посетата на Нерези И. С. Јастребов забележал дека во црквата биле насликани ликовите на светите пустиножители Прохор Пчински, Гаврил Лесновски и Јован Рилски.² Во 1898 година, по налог на Рускиот археолошки институт во Цариград, во Македонија пристигнал П. Н. Миљуков. Веќе следната година бил објавен неговиот извештај во којшто тој забележува дека во олтарниот простор на Нерези бил насликан ликот на ростовскиот епископ Јаков, упокоен во 1391 година, а канонизиран на Московскиот собор во 1549 година.³ В. Кнчов забележува дека веќе во 1900 годна во манастирот

¹ Делото на А. Evans не ми беше достапно. Цитатот е преземен од И. Снџгаровъ, История на Охридската архиепископија – Патриаршија отъ падането и подъ Турцитѣ до нейното уништужение (1394-1767), София 1932, 456.

² И. С. Јастребов, Наставак бележака из мог путовања по старој Србији, ГСУД књ. 57, Београд 1884, 45.

³ И. Снџгаровъ, История на Охридската архиепископија – Патриаршија отъ падането и подъ Турцитѣ до нейното уништужение (1394-1767), София 1932, 456-457.

немало монаси.⁴ Љ. Стојановиќ во своето дело објавено во 1902 година презентира записи и пишани документи за нерешкиот храм од XVI и XVII век.⁵ Н. П. Кондаков, во 1909 година, во својот познат труд за Македонија, дава осврт за ктиторството, архитектурата и декоративната пластика во црквата.⁶ И. Снегаров, во својот капитален труд, посветен на историјата на Охридската архиепископија го споменува и Нерези. Тој запишал дека во 1918 година, во олтарот се гледале „стари фрески со издупчени очи и дека десно од влезот кон наосот е насликана живата фигура на архангел Михаил со натпис во кој се вели дека фреската е моление на Стојко“. Авторот констатира дека живописот во Нерези бил обновуван во XVI-XVII век.⁷

Со името на Н. Окуњев се поврзува откривањето на првобитниот нерешки живопис и неговото првично претставување на пошироката јавност. Тој од 1923 до 1926 година работи на откривање на дел од првобитните фрески, а стручниот извештај го објавува во 1927 година во списанието *Slavia*.⁸ Ф. Месеснел во 1930 година ја објавува првата студија за стилските карактеристики на најстариот слој фрески во Нерези. Тој споменува дека црквата има три слоја на живопис, од 1164, од XV век и од 1885 година.⁹ Од првичните научни презентации на Нерези до денес се објавени многу трудови.¹⁰ Држејќи се до темата на трудот, акцентот ќе биде ставен на публикациите кои го третираат поствизантското сликарство во црквата.

Во својата патописна хроника, настаната при патувањата низ Балканот во 30-тите години на XX век, писателката Ребека Вест дава опис на манастирот и неговата околина. Таа го квалификува живописот од XIX век како примитивен и селански, притоа констатирајќи дека токму тие фрески му биле блиски и

⁴ В. Кънчов, Избрани произведения том II, София 1970, 589.

⁵ Љ. Стојановиќ, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, 152, 338, 412, 446.

⁶ П. Н. Кондаков, Македонија, Археологическое путешествие, Санктпетербургъ 1909, 174-176.

⁷ И. Снегаровъ, нав. дело, 456-457.

⁸ N. Okouneff, La découverte des anciennes fresques du monastère de Nèrèz, *Slavia* IV, Praha 1927, 603-609.

⁹ Ф. Месеснел, Најстарији слој фресака у Нерезима, ГСНД, Скопје 1930, 119-133.

¹⁰ Т. Витларски подготвил обемна библиографија за црквата. Од 204те наслови на публикации кои ги третираат проблемите на споменикот, само мал дел го „допираат“ поствизантското сликарство, в. Т. Витларски, Библиографија за црквата Св. Пантелејмон – Нерези, Ликовна Уметност 12-13, Скопје 1985-1986, 83-122.

разбирливи на локалното население.¹¹ За манастирот пишува и Ј. Хаџи Васиљевиќ. Тој соопштува дека црквата, иако е стара и е царска заветнина, сепак не е убава како другите средновековни цркви. Таа изгледа како да е крпена, а куполите се чини дека секој момент ќе паднат. Што се однесува до живописот од 1885 година, Ј. Хаџи Васиљевиќ едноставно забележува дека тој е грд. Покрај овие интересни забелешки, тој објавува многу значајни натписи од манастирот кои денес ни се познати благодарение на него.¹² С. Петковиќ во својата темелна студија, посветена на поствизантското сликарство на територија на Пеќската патријаршија од 1557-1614, речиси и не го спомнува Нерези. С. Спировски работи на конзервацијата на живописот и архитектурата и во 1961 година објавува извештај за текот на конзерваторските работи на живописот од 1955-1960 година. Тој без аргументација наведува дека поствизантскиот живопис во наосот е од XV-XVI век и заклучува дека црквата страдала во XV-XVI век.¹³ П. Миљковиќ-Пепек објавува прилози за проучување на црквата на манастирот Нерези во кои наведува дел од проблематиката која е актуелна до денес. Тој смета дека поствизантските фрески во наосот настанале по 1555 година, бидејќи единствено со земјотресот од таа година може да се поврзе страдањето на горните партии на црквата. Според истиот автор, до обнова на архитектурата дошло релативно брзо, а новиот живопис настанал во текот на втората половина на XVI век.¹⁴

Од поновите публикации, од големо значење е дисертацијата на И. Синкевиќ посветена токму на Нерези.¹⁵ Авторката дава целосен одговор на речиси сите прашања за византискиот слој на фреските во црквата. Делот посветен на поствизантското сликарство, иако опсежно не ја третира поствизантската проблематика на споменикот, сепак претставува темел за понатамошни

¹¹ R. West, Black Lamb and Gray Falcon, New York 2007, 689.

¹² Авторот Ј. Хаџи Васиљевиќ го објавува натписот од 1824 година кој се однесува на обновата на припратата, ктиторскиот натпис од живопиувањето во 1885 година, молитвениот натпис на фреската на архангел Михаил во припратата и др. За ова в. Ј. Хаџи Васиљевиќ, Скопје и његова околина, Београд 1930, 421-423

¹³ С. Спировски, Конзерваторските работи на живописот во црквата Свети Пантелејмон, село Нерези-Скопско, Културно Наследство II, Скопје 1961, 108.

¹⁴ П. Миљковиќ-Пепек, Прилози проучавању цркве манастира Нереза, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, 312-322

¹⁵ I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi, Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, passim.

истражувања. И. Синкевиќ, поствизантискиот живопис во Нерези го поврзува со оној од црквата Св. Петка во Вуково од 1598 година.¹⁶ Значен е трудот на М. М. Машниќ во кој таа го обработува фризот со медалјони насликан во третата зона на наосот на црквата.¹⁷ М. Гаридис, сликарството од Нерези го поврзува со сликарството од кругот на Франгос Кателанос. Според него, ова сликарство претставува одвоена појава на централниот Балкан во времето по средината на XVI век, кое авторот индиректно го поврзува со современата сликарска естетика во Епир и јужна Македонија.¹⁸ Б. Видоеска објавува цртежи на фреските во Нерези чиишто автори се С. Спировски и неговите соработници. Таа е автор на предговорот во кој вели дека сликарите на нерешките фрески од XVI век се со скромни можности.¹⁹

¹⁶ Isto, 98-99.

¹⁷ М. М. Машниќ, Фриз светитеља у медалјонима у трећој зони наоса Св. Пантелејмона у Нерезима, Ниш и Византија III, Ниш 2005, 319-334.

¹⁸ М. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de byzance (1450 – 1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athenes 1989, 232.

¹⁹ Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска), Скопје 2004.

АРХИТЕКТУРАТА НА ЦРКВАТА

Во науката се добро проучени архитектонско-градителските аспекти на црквата и нејзиното датирање.¹ Во ова поглавје, тежиштето ќе биде ставено на пресоградбата на црквата во поствизантискиот период. Посебно ќе бидат анализирани горните партии на црквата т.е. нејзината суперструктура, пред сè централната купола, сводовите и горните ѕидни партии кои во поствизантиско време ќе станат носачи на новото сликарство.

Според архитектонскиот план, црквата претставува репрезент на византиското престолничко градителство. Петте куполи, предапсидалното пространство, градителскиот опус (*opus cloisonné*) се поврзуваат директно со Цариград, додека изведбата има локални белези.

Црквата во Нерези има крстообразна форма. Долга е 15,90м, а широка 9,60м.² Надвишена е од пет куполи, една централна и четири странични, кои ги надвишуваат компартиментите кои се наоѓаат помеѓу краците на крстот. На источниот крај има апсида, која е тристрана однадвор, а кружна одвнатре. На западната страна црквата има нартекс.

Краците на крстот на наосот се со речиси еднакви димензии. Делот каде што се сечат краците е квадратен со димензии 3,80-3,80м.³ Токму над овој квадрат се извишува централната купола. Овој централен дел заедно со западниот, северниот и јужниот крак го сочинуваат наосот, кој има форма на буквата Т. Краците се со димензии 3,80 – 2,20м.⁴ Источниот крак од крстот е одвоен со олтарна преграда и е инкорпориран во олтарниот простор. Овој крак е нешто помал од останатите 3,80 – 2,10м.⁵ Северниот и јужниот ѕид од наосот во горните делови се полукружни и завршуваат со лунети, кои се пробиени со по една бифора. Секој од краците на крстот на наосот е засводен со по еден полуцилиндричен свод. Во наосот се влегува од нартексот преку врата (премин) широка 0,90м и висока 2,00 метри.

¹ Архитектурата на црквата е детално обработена во: I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi, Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, 11-28.

² Isto, 11.

³ Isto, 11.

⁴ Isto, 11.

⁵ Isto, 14.

Помеѓу краците на крстот се наоѓаат четири архитектонски и идејно одвоени целини. Наосот комуницира само со источните компартименти и тоа преку тесни пасажи. Преминот кон северо-источниот компартимент е 0,66м широк и 2,11м висок, а кон југо-источниот е широк 0,70м и висок 2,37 метри.⁶ Во западните компартименти се влегува од нартексот. Овие странични капели се надвишени со куполи, четворострани еднадвор, а кружни одвнатре и тие претставуваат идејно затворена целина со декорација која кореспондира директно со нивнаа функција. Живописот во овој дел на црквата е од византиско време и тоа укажува дека не страдале со текот на времето.

Олтарниот простор на црквата го сочинуваат источниот крак од крстот, предапсидалното пространство, апсидата и двата компартименти кои служат како протезис и ѓаконикон. Апсидата е троделна еднадвор и кружна одвнатре. Таа на висина од 1,30м е пробиена со една трифора. Предапсидалното пространство е со димензии 2,80м x 1,00м. Конхата на апсидата одвнатре е декорирана со поствизантиски фрески. Присуството на поствизантиска декорација укажува на тоа дека конхата можеби пострадала при земјотресот. Централниот олтарски простор комуницира со страничните капели преку тесни премини – отвори кои се наоѓаат на источниот крак. Преминот кон протезисот е висок 2,30м, широк 0,62м и длабок 0,77м. Преминот кон ѓакониконот е висок 2,41м, широк е 0,63м и длабок е 0,96м.⁷

Оригиналниот план на црквата е сочуван до денес и не е многу изменет со урнувањата и обновите кои се случувале со текот на времето. За жал, истото не може да се каже и за нартексот. Гледајќи ги старите фотографии од Нерези, пред 70-тите години, забележуваме дека припратата изгледа сосема поинаку. Денешната припратата својот изглед го добива по реконструкцијата во 70-тите години. Како првично изгледала припратата не знаеме.⁸ Се чини дека при потресот, нартексот претрпел најголеми оштетувања. Западниот ѕид бил целосно срушен, што се гледа по начинот на неговото повторно ѕидање кое сосема се разликува од начинот на

⁶ Isto, 11.

⁷ Isto, 14.

⁸ Ј. Хаџи Васиљевиќ објавува натпис во кој се вели дека припратата на манастирот во Нерези била обновена уште во 1824 година. Натписот е објавен во: Ј. Хаџи Васиљевиќ, Скопје и негова околина, Београд 1930, 421.

градбата на црквата. Единствените оригинални делови од нартексот денес се неговиот источен ѕид и делови од страничните ѕидови.⁹ Потврда за тоа претставува живописот од XII век, сочуван токму на овие делови од припратата.

Најинтересни за нас се секако горните партии на црквата – сводните површини и куполниот простор. Во колкава мера била разрушена црквата во земјотресот не знаеме. Остатоците од оригинален живопис, пронајдени во дел од куполата при конзервацијата на споменикот покажуваат дека дел од куполата не бил срушен од земјотресот. Но, архитектонските истражувања покажуваат дека куполата и сводните површини се пресоградени.¹⁰ Обновата се случила по 1555 година. Во отсуство на било какви пишани податоци речиси невозможно е да се одреди точната година на обновување на црквата. Во науката, постои мислење дека одличната зачуваност на фреските од 1164 година може да значи дека црквата не стоела долго време откриена. Според тоа, до обнова на архитектурата дошло набрзо по нејзиното оштетување.¹¹ Имајќи го предвид фактот дека горните партии се обновени, веројатно при земјотресот настрадале, архитектонски најчувствителните делови – сводовите. Фактот што црквата е манастирска, а манастирот активно живее во тоа време, упатуваат на можноста таа да била обновена набргу по оштетувањето, со што се приклучуваме на научните ставови дека до обнова на архитектурата дошло набргу по 1555 година.

Централната купола е осмострана еднадвор и кружна одвнатре, пробиена со осум прозорски отвори. Таа е дело на поствизантиските мајстори. Однадвор има интересна декорација, а се издвојува керамопластичното испишување на буквата М, на западната страна на куполата.¹² При конзерваторските работи во црквата од страна на конзерваторската екипа на град Скопје во 1972 година, во подножјето на куполата, на двата прозорци на југоисточната страна се откриени траги од

⁹ I. Sinkević, nav. delo, 15.

¹⁰ За пресоградбата на горните партии на црквата види: П. Миљковиќ-Пепек, Прилози проучавању цркве манастира Нереза, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, 313-322.

¹¹ Исто, 318.

¹² Бидејќи оваа “декорација” не се среќава на други делови на црквата, можно е да станува збор за иницијал на мајсторот градител. Дискусија за ова види во: Исто, 320-321. Претпријатието Маврово, во 70-тите години на XX век ги изведувало заштитните проекти врз архитектурата. Бидејќи поголемиот дел од керамопластичната декорација е слободно изведен, можно е и буквата М да била оставена токму од изведувачот – претпријатието Маврово. За жал не успеавме да најдеме постари фотографии од западниот дел на куполата за да видиме дали токму тие го оставиле тој белег М.

првобитниот, византискиот живопис. Според тоа, може да се претпостави дека тој дел од куполата го преживеал земјотресот, а западниот и северниот крај од куполата целосно пострадале.¹³ Тоа се гледа по нивната сегашна диспозиција. Тие се малку поместени, стеснети или проширени од лежиштето. Веројатно тоа е резултат на пресоградбата.¹⁴

Западниот свод на црквата бил целосно уништен. Тоа е потврдено од фактот дека тој бил обновен со пократок распон на северната страна. Ист е случајот и со северниот свод од наосот. Ширината е нерамномерна и гредата е поставена пониско.

На старите фотографии забележуваме покрив од керамида кој денес е заменет со метален покрив, поставен при конзерваторските зафати во 1970-72 година. И. Синкевиќ зборувајќи за керамопластичната декорација на црквата вели дека најголемиот дел од неа при реставраторско-конзерваторските активности е слободно изведена.¹⁵ Украсите на фасадата во најголем дел се продукт на реконструкциските кампањи извршени врз црквата, особено на оние во 70-тите години.

Несомнено е дека мајсторите кои работеле на обновата на настраданите делови од црквата по земјотресот биле врвни. Иако архитектонските анализи токму на пресоградените делови укажуваат на благи отскокнувања од оригиналниот архитектонски план, сепак мајсторите одлично се снашле. Мал е бројот на куполни цркви подигнати во овој период. Поголемиот број на куполни цркви со живопис од овој период, се всушност подигнати многу порано.¹⁶

Конзерваторски работи врз архитектурата на црквата, но и на живописот се вршени повеќе пати во текот на XX век. Во 1937 година преуреден е покривот, сидните површини на фасадите се поправени и фугирани, симнато е нивото на

¹³ И. Синкевиќ смета дека куполата не била целосно срушена. Авторката својот став го аргументира со фактот дека не постои слична купола подигната во поствизантиско време или поточно во XVI век, в. I. Sinkević, nav. delo, 22.

¹⁴ За ова в. П. Миљковиќ-Пепек, nav. дело, 318.

¹⁵ I. Sinkević, nav. delo, 21.

¹⁶ Таков е случајот со црквите на Кучевишкиот манастир (А. Серафимова, Кучевишки манастир, во: Гр. Автори, Македонско културно наследство. Христијански споменици, Скопје 2008, 46) и Шишевскиот манастир (А. Серафимова, Чуда и поуке Христове у Шишевском манастиру Светог Николе (1630), Саопштења XL, Београд 2008, 4-5.

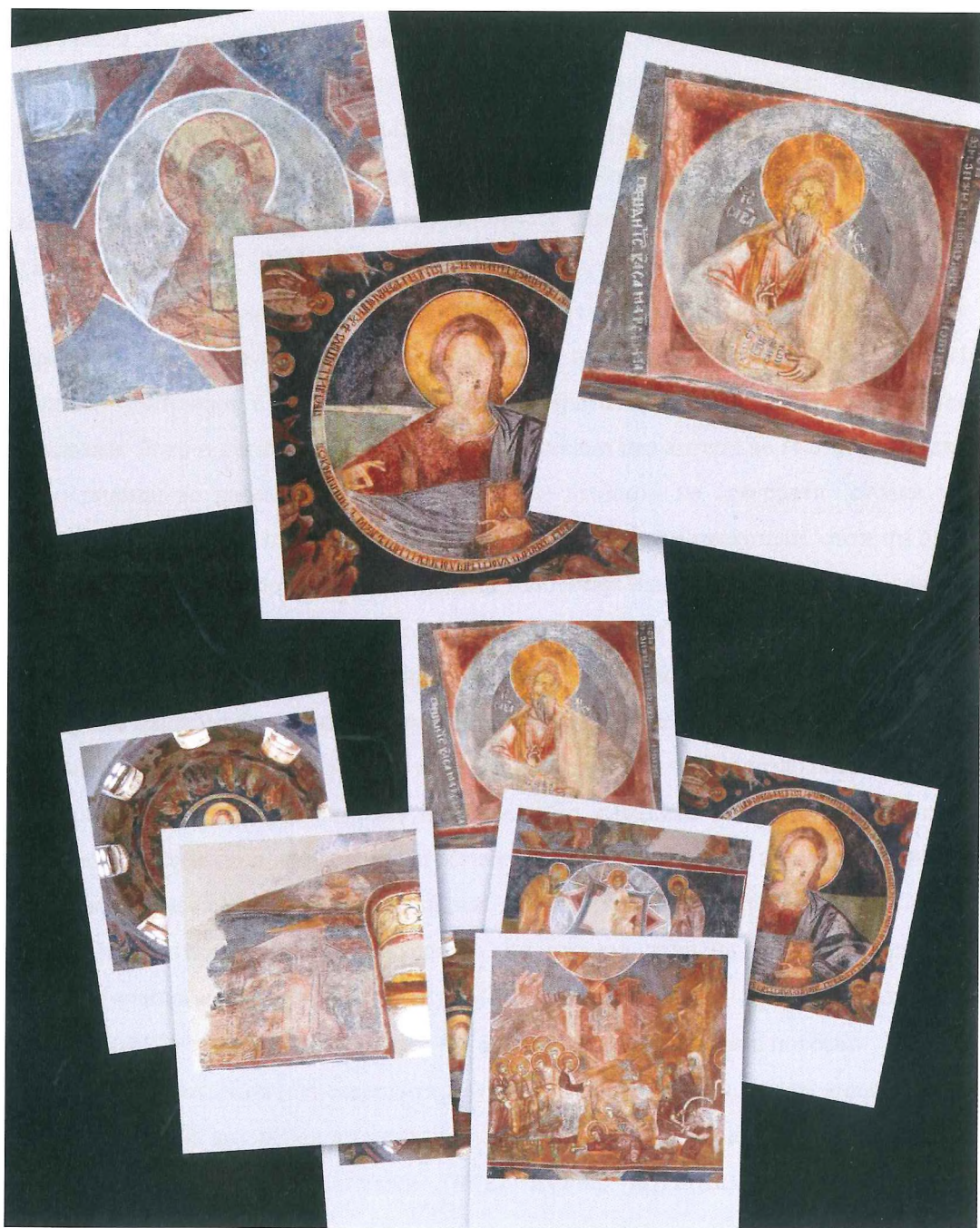
нанесена земја на јужната страна, направен е плочник околу црквата и дрвените прозорци се отстранети и заменети со нови.¹⁷ Конзерваторски работи на архитектурата имало и во 1958 и 1959 година под раководство на архитектот Борис Чипан.¹⁸ По земјотресот во 1963 година, изработен е проект за конзервација, реставрација и асеизмичка санација на црквата, а во 1970 и 1971 година повторно се изведувани заштитни интервенции врз архитектурата.¹⁹ Денешниот изглед црквата го добива во 1972 година кога се завршени сите конзерваторски и реставраторски активности. Покрај тоа што е откриен, исчистен и саниран целиот живопис, завршени се и работите врз фасадата и архитектурата на црквата. Сиве овие интервенции врз црквата овозможиле денес таа да биде во добра состојба и да остане споменик на уметноста на две големи епохи, на кој се воодушевуваат многу генерации.

¹⁷ С. Спировски, Конзерваторските работи на живописот во црквата Свети Пантелејмон, село Нерези-Скопско, Културно наследство II, Скопје 1961, 108 особено заб. 8.

¹⁸ Исто, 107 особено заб. 2.

¹⁹ П. Миљковиќ-Пелек, нав. дело, заб. 2 на стр. 313.

ПОСТВИЗАНТИСКОТО СЛИКАРСТВО ВО ЦРКВАТА



РАСПОРЕД НА ФРЕСКИТЕ

Во првата зона на централниот олтарен простор, под апсидалната трифора е насликана Хетимасијата на која и служат св. Јован Златоуст на северната и св. Василиј Велики на јужната страна. Во продолжение на северната поворка се наредени Јован Богослов, Епифаниј Кипарски и Григориј Тавматург. Во јужната поворка се прикажани св. Атанасиј, св. Гигориј Ниски и св. Никола.¹ Сликаството во првата зона на олтарниот простор, во целост припаѓа на фреско декорацијата од 1164 година.

Во втората зона на централниот олтарен простор е насликана сцената Причестување на апостолите. Дел од сцената припаѓа на сликарството од 1164 година. Централно е Чесната трпеза, над чијшто средишен дел се надвишува балдахин. Лево и десно од балдахинот се насликани два ангели во ѓаконски облекувања и со рипиди во рацете. Христос е прикажан двојно – на северната страна тој причестува со леб, а на јужната со вино. Зад Христовите претстави, стои по еден ангел. Северната поворка ја предводи апостол Петар. Зад апостол Петар е насликан апостолот Матеј. Од следниот апостол во поворката, се сочувани само стопалата. Наредните двајца апостоли се Андреј и Лука. Последниот апостол од северната поворка е неидентификуван. Во науката се претпоставува дека се работи за апостол Филип или апостол Тома. Јужната поворка е предводена од апостол Павле. По него во поворката е претставен апостол Јован. Од следните апостолски претстави сочувани се само долните делови од телата. Последниот апостол веројатно е Филип или Тома.² Сиве овие елементи припаѓаат на сликарството од 1164 година.

На поствизантиското сликарство, во втората зона на главниот олтарен простор припаѓаат претставите на Лука (Λ8), којшто е трет во северната поворка и третиот (M), четвртиот (C) и петтиот (A) апостол (и.-з.) во јужната поворка.

Во третата зона, на северната и јужната страна од олтарот, насликани се по три допојасја на архијереи во медалјони. На јужната страна од исток кон запад, се насликани св. Кирил Катански (CΤΥ ΚΥΡΙΛ ΚΑΤΑ[Ν]ΚΥ), св. Атанасиј

¹ За првата зона на олтарниот простор в. I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi, Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, 35 i zab. 46.

² За византискиот слој живопис во втората зона во олтарот в. Isto, 31 i zab. 7 i 8.

Александриски (СТЪИ АТННІСІЄ) и св. Спиридон Тримитунтски (СТЫ СПЕРІДОН). Архијерите на северната страна не се идентификувани.

Во конхата на апсидата е Богородица од типот Ширшаја небеса, со Христос во медалјон на градите. По дебелината на апсидалниот ѕид насликана е декоративна орнаментика.

На северниот долен дел на апсидалниот лак е насликан архангел Гаврил од Благовештението (БЛАКСѢВѢШТЕНІЄ). Наспроти него, на другата страна на лакот, е Богородица од Благовештението. Над архангелот е насликана сцената Христос и Самарјанката (ПРИДИ ИС КИ САМАРѢНИНА). Од другата страна е насликана една неидентификувана сцена која е означена со натпис (ГЛА[ГОЛА]ШЕ И МЯНАПЪТИРБИЖИ СПАСЕ ВЪСЪСЪ). На темето на апсидалниот свод е претставата на Христос Саваот (ІС ХС СЯВІ[С]ТЬ). На челната страна на лакот е насликна цик-цак лента која на двата краеве завршува врз две глави со антропо-зооморфни карактеристики.

На северната половина на источниот свод е насликано Вознесението. На темето на сводот е Христос од Вознесението, во мандорла носена од ангели. На јужната половина на истиот свод, е наслкано Раѓањето Христово (РОЖД[.]ТО ХВО).

Во темето на главната купола е Христос Пантократор. Во прстенот околу него е испишан текстот: Гъ съ нве на землю призрѣ . слыцати възды[хани]е шкованиихъ . раздрѣщити снѣ оумрцоумѣаниихъ . възвѣстити въ сиwnѣ име гие . ги ги прзры съ ибѣи в[...] ждѣ и посѣтивинотр.

Пониско, во концентричниот круг околу Пантократорот е насликана Божествената литургија. Во тамбурот се насликани осум пророци. Лево од источниот прозорец е пророкот Давид (ПРОРОКЪ ДЯВДЪ). Десно од источниот прозорец е пророкот Соломон ([ПРО]ОРКЪ СОЛОМО[Н]). Во правец кон запад, следат пророците Илија (НЛИЯ), Елисеј ([Є]ЛИСЄИ), Захарија Помладиот, Даниел, Исаија (ПРРКЪ ИСЪИЯ) и Мојсеј.

На пандантифите се четворицата евангелисти. На југоисточниот пандантиф е насликан евангелистот Јован (СТЪИ СЪН БЛГОСЪВЪ), на југозападниот е

евангелистот Матеј, на северозападниот бил насликан евангелистот Марко и на североисточниот е евангелистот Лука (Λ[Σ]ΚΑ).

На просторот помеѓу пандантифите се насликани осум допојасја на пророци, групирани по двајца на секоја страна. На источната се пророкот Самоил (ΠΡΟΡΟΚΉ ΣΑΜΟΪΛ) и еден неидентификуван пророк. На јужната страна се Јоил (ΗΙΘΩΛ) и Јона. Пророците на западната страна се Авакум (Α[ΒΑΚ]ΣΜ) и Малахија (ΠΡΟΡΟΚΉ ΜΑΛΑΧΗ), а пророчкиот пар на северната страна е релативно оштетен и неидентификуван.

Во лаците на прозорците на куполата е насликана декоративна флорална орнаментика.

Во источната половина на јужниот свод на наосот е насликана Тајната вечера. Над неа е сцената Сретение. Во темето на сводот се наоѓа претставата на Христос Емануел. На западната половина на сводот е сцената Лазарово воскресение, а пак во подножјето е Молитвата во Маслиновата Гора (Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ). Во јужната лунета, лево од бифората е Крштевањето Христово, а десно е насликано Миењето на нозете. Во горните партии на лунетата се насликани три неидентификувани допојасни светители.

Во западниот свод, од југ кон север, се насликани сцените Предавството на Јуда (Η ΠΡΟ[ΔΟΣΙΑ]), Преображение, Влегување во Ерусалим и Петровото одрекување (ΟΤΩΡΕΪΣ[Η]Σ ΠΕΤΡ[ΟΒΟ]). Во лунетата на западниот ѕид, на целата површина е насликано Успението на Богородица.

Во северниот свод, од запад кон исток се насликани Судањето кај Ана и Кајафа ([Π]ΡΙΒΟΔ[Ε]ΧΑ Κ[.]), Качувањето на крстот, Распетието и Симнувањето во пеколот (ΒΣΥΚΡΟΣΗΙΣ ΧΒΟ). Во северната лунета, лево од бифората е сцената Миење на рацете ([Π]ΡΙΒΟΔ[Ε]ΧΑ ΚΑ ΠΙΛΑΤ[Σ]), а десно од неа се насликани Мироносиците на гробот [ΓΡ]ΟΒ[Ε] ΧΒΟ. Во горните партии на северната лунета допојасно се насликани три светители. Средниот од нив е столпник.

Поствизантиското сликарство во наосот е одвоено од византиското со фриз од медалјони, којшто е насликан во третата зона. Фризот е насликан низ целиот наос, почнувајќи од јужниот ѕид на наосот, а завршувајќи на источниот ѕид на северниот крак од крстот на наосот. Од допојасно насликаните светители сочувани

и идентификувани се претставите на: св. Мина, св. Виктор (ІСТЫІ [ВИ]КТОР), св. Викентиј (ІСТЫІ ВИКЕНТИ[Є]), св. Гаврил Лесновски (ГАВРИИЛЬ ЛЕСН[ОВС]КИИ), св. Јован Рилски (ІСѢ РИЛСКЪ), св. Петар Коришки (ПЕТАР[Ъ] КОРИШСКЪ), св. Прохор Пчински (ПРОХ[О]РЪ ПШИНСКЪ), Ананиј (СТЪ АНАНИИ), Азариј (СТЪ [АЗА]РИ[А]), Мисаил (СТЪ [М]ИСАИИ), св. Алексие Човек божји (Б[Л]АЖЕН[Ъ] АЛЕΞΙΕ ЧО[ВЕК] Б[ОЖИ]И), св. Стефан, крал Дечански (СТЕФАНЪ КРАЛЬ ДЕЧАНСКЪ), св. Павле Тивејски (СТЪ ПАВЕЛЬ ТИВІСЪ), св. Варлаам (СТЪ ВАРЛААМЪ), св. Лавр, св. Пантелејмон (Ο Α[ΓΙ]ΟΣ ΠΑΝΤΕΛ[ΕΙΜΟΝ]), св. Теодосиј Киновијарх, св. Сава Ерусалимски, св. Ефрем Сириски и св. Теодор Студит (СТЪ ТЕОДОР СΤΥΔ[ΙΤ]Ъ).

ТЕМАТСКО-ИКОНОГРАФСКИ ОСОБЕНОСТИ

Согласно научната методологија, во поглавјето посветено на тематско-иконографските анализи ќе биде целосно презентирано сликарството во олтарот, куполата, насликаните циклуси и поединечните претстави во медалјони. Еден дел од обработката на живописот се однесува на фреско целината во припратата којашто претставува издвоен ликовно – хронолошки материјал.

СЛИКАРСТВОТО ВО ОЛТАРОТ

Во првата зона во целиот олтарски простор е насликана *Службата на архиереите на Хетимасијата*. Насликаните архијереи, во тричетвртински ставови, со отворени свитоци во рацете на кои се испишани текстови од нивните книги, богослужат на Хетимасијата, којашто е претставена централно во апсидата, под трифората. Сцената е дел од првобитното сликарство (1164) и е од особено значење за теолошкиот и ликовниот развој на олтарната програма, застапена во византиските цркви.¹ Таа претставува алка во развојот на сцената Поклонувањето на архиереите на Христос Агнец, која триесетина години подоцна со сликање на Христос Агнец на чесната трпеза ќе се оформи во Курбиново во 1191. Во науката е добро познато неспорното значење на нерешката сцена за византиската уметност и таа го има добиено своето заслужено место во научната литература.²

Во втората зона во олтарскиот простор е насликано *Причестувањето на апостолите*. Сцената припаѓа, исто така, на сликарството од XII век, но веројатно поради нејзината оштетеност од земјотресот, при изведувањето на поствизантиските фрески добила одредени преслики. Централно е насликана чесната трпеза, прекриена со богато украсена ткаенина. Над нејзиниот средишен дел се надвишува цибориум. Христос е прикажан двојно – на северната страна тој

¹ Г. Бабиќ, Христорошките распри у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византских цркава, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 11-30.

² За првата зона од олтарниот простор и за сите особености на сцената в. I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, 35-38.

ги причестува апостолите со леб, а на јужната со вино. Во чинот на причестување учествуваат и двајца ангели облечени во ѓаконски obleки. Апостолите, поделени во две поворки приоѓаат кон причестувањето. Северната ја предводи Петар, а јужната, Павле. Чесната трпеза заедно со двојната Христова претстава, ангелите, како и дел од апостолите припаѓаат на првобитниот фреско-ансамбл.

Во поствизантиско време обновени/пресликани биле четири од страничните апостолски претстави.³

Од северната поворка е пресликан третиот апостол. Според иконографските карактеристики и остатоците од натписот испишан лево од неговата глава (Λ8), овој апостол е идентификуван како Лука.⁴ Тој е облечен во син хитон и темно црвен химатион, кој се вее во правец кон центарот на сцената. Прикажан е со тонзура и со кратка брада, а рацете му се потркенати и насочени кон причестувањето.

Од јужната поворка се пресликани третиот, четвртиот и петтиот апостол. Сите тројца се облечени во пурпурни хитони и сини химатиони. Рацете им се благо поткренати и насочени во правец на поворката. Третиот апостол, покрај чија глава се гледа буквата М, е претставен како средовечен маж, со кафеава коса и кратка кафеава брада и со ликот е свртен кон апостолот зад него. Тој е идентификуван како апостол Марко.⁵ Десно од главата на четвртиот апостол е испишана буквата G. Овој апостол е постар, проќелав, со бела коса и бела брада. Според иконографските карактеристики и остатокот од натписот, овој апостол е идентификуван како Симеон.⁶ Петтиот апостол е средовечен, со кратка кафеава коса и брада. Се забележува трага од натписот кој некогаш бил испишан до неговиот лик (И) и во науката овој апостол е идентификуван како Андреј.⁷

Новиот зограф соочувајќи се со делумно оштетената сцена и користејќи ги нејзините сочувани делови се обидел да се доближи до старото сликарство и да ги

³ И. Синкевиќ забележува дека биле пресликани 5 апостоли. Таа меѓу пресликаните го вбројува и последниот апостол од северната поворка, констатирајќи дека неговите раце, чело и горен дел од грбот биле пресликани: Isto, 30 i zab. 8 na str. 31.

⁴ За ова види: Isto, 31 i zab. 7.

⁵ Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска), Скопје 2004, 10-11.

⁶ Исто, 10-11.

⁷ Исто, 10-11.

претстави апостолите колку што е можно послично на нивните првобитни претстави. Денес под поствизантиските претстави на апостолите се гледаат фрагменти од апостолските фигури од 1164 година. На северната страна под претставата на Лука се гледаат стопалата и долниот дел од облеката на апостолот кој бил овде насликан. Од првобитната претстава на третиот апостол од јужната поворка е сочувано само левото стопало, така што тој бил речиси целосно пресликан. Но, четвртата и петтата фигура биле подобро сочувани, така што зографот ги досликал користејќи го сочуваниот долен дел од нивните фигури.

Во науката веќе е идентификувана фигурата на Лука, насликан во прегратка/бакнеж со апостолот Андреј. Се работи всушност за четвртиот и петтиот апостол поставени на јужната страна и прикажани во момент на прегрнување. И покрај тоа што Лука веќе бил присутен во поворката, новиот зограф повторно го претставил овој апостол.⁸ Доколку ја прифатиме идентификацијата на петтиот апостол од јужната поворка како Андреј, тогаш може да забележиме дека Лука не е единствениот апостол кој бил двапати насликан.

Поствизантиските апостоли се разликуваат од првобитно насликаните по стилот, поставеноста, големината и по бојата на облеката. Тие се поставени малку повисоко, а нивните димензии се помали од оние на првобитните фрески. И покрај овие разлики и двојното сликање на апостолот Лука, можеме да кажеме дека станува збор за реставраторски обид. Новиот зограф се обидел да ја повтори диспозицијата на апостолите. Подигнатоста на рацете ја забележуваме и кај првобитните апостолски претстави. Не додавајќи нови елементи и користејќи ги сочуваните делови од сцената, зографот успеал да ја реставрира т.е. ретушира во рамките на својот талент и сликарски можности. Занемарувањето на веќе постоечкиот живопис и повторното сликање на апостолот Лука, како што ќе видиме понатаму ќе резултира со дуплирање и на некои сцени.

На северниот и јужниот ѕид во главниот олтарски простор, во третата зона, насликани се по тројца архијереи во медалјони. Тие се наредени над страничните

⁸ I. Sinkević, nav. delo, 31, zab. 7.

апостоли од Причестувањето. Медалјоните се насликани како три рамки на светлина, од најтемно кон најсветло на краевите. Архијереите на јужниот ѕид според натписите се идентификувани како св. Кирил Катански (ΣΤΥ ΚΥΡΙΑ ΚΑΤΑ[Ν]ΙΚΗΣ), св. Атанасиј Александриски (ΣΤΥΙ ΑΤΑΝΑΣΙΕ) и св. Спиридон Тримитунтски (ΣΤΥ ΣΠΕΡΙΔΟΝ).⁹ Тројцата архијереи се облечени во архијерејски одежди, со полиставрион и омофор, а во рацете држат затворени книги. Полиставрионите на св. Кирил и на св. Спиридон се со сини крстови, а на св. Атанасиј со темно црвени. Св. Кирил и св. Атанасиј се благо свртени еден кон друг, додека св. Спиридон е поставен фронтално и на главата носи капа, карактеристична за него, врз чиј челен дел има крст.

На северниот ѕид има, исто така, три архијерејски допојасја во медалјони. Нивните натписи не се сочувани. Тие се претставени фронтално и во рацете како и нивните пандани држат затворени книги. Облечени се во архијереиски облеку, а крстовите на нивните полиставриони, колористички се решени исто како и оние на нивните пандани. Првиот архијереј (з.-и.) е средовечен, со кратка коса. Во науката постои претпоставка дека е св. Елефтериј, архиепископот на Илирик.¹⁰ Останатите двајца архијереи се неидентификувани.¹¹

Во конхата на апсидата е допојасната претстава на Богородица со Христос во медалјон на градите. Лево и десно од нивните ореоли се испишани натписите ΜΡ ΘΥ (Μήτηρ Θεού – Божја мајка) и ΙΗC ΧC (Ιησους Χριστος). Во Христовиот ореол е впишан крст, на чии краци е испишана кратенката Ο ΩΝ. Потеклото на таинствената дефиниција/порака Ο ΩΝ е библиско. Тоа се зборовите кои што Бог му ги кажал на Мојсеј на божјата гора Хорив (Излез III, 13-14). Во превод Ο ΩΝ значи „Јас сум, кој сум“, односно „Јас сум оној што сум“. Оznakата Ο ΩΝ е едно од

⁹ М. Машнић, Фриз светитеља у медалјонима у трећој зони наоса Св. Пантелејмона у Нерезима, Ниш и Византија III, Ниш 2005, 320.

¹⁰ М. Машнић, исто, 330.

¹¹ И. Снегаров, цитирајќи го П.Н. Миљуков, запишал дека во црквата бил насликан св. Јаков Ростовски, упокоен во 1391 година, а канонизиран 1549 година на Московскиот собор: И. Снџгаровъ, История на Охридската архиепископија – Патриаршија отъ падането и подъ Турцитѣ до нейното уништужение (1394-1767), София 1932, 457. Каде точно Миљуков го видел ликот на овој светител не се знае. Можеби се работи за еден од архијереите насликани во медалјони.

имињата на Бог во стариот завет и ќе стане Христов монограм, најчесто впишан во краците на неговиот крст во сијание.¹²

Богородица е облечена во темно црвена облека, богато драпирана и обрабена со окерни (златни) ленти. На дел од лентите се насликани ресички кои паѓаат надолу и ја чинат облеката на Богородица да изгледа уште побогато. Медалјонот на Христос е составен од три круга божествена светилна, претставени како три нијанси на сино, од коишто внатрешниот е најтемен, а надворешниот најсветол. Христос е облечен во сиво-зеленкаст хитон, украсен со геометриски детали и со светлопортокалов химатион. Двете раце му се во став на двоен благослов, како и рацете на Богородица. Заднината е решена во три бои нанесени како ленти. Долната е зелена, средната окер, а горната сина.

Христос на градите на Богородица, со рацете во став на двоен благослов е насликан и во Богородичината црква во манастирот во Побожје (1593). Интересно е тоа што на побушката претстава хитонот и химатионот на Христос се со иста боја, како и на претставата од Нерези.¹³

Циклусот на Христовите чуда, дела и параболите не бил насликан во црквата, но насликана е една сцена која тематски и идејно припаѓа на овој циклус. Станува збор за сцената Христос и Самарјанката (ПРИЏИ ИС КИ САМАРЈАНИИ), насликана на северната страна на апсидалниот свод.

Во пејзажен амбиент, надвишен со два карпести рида, се насликани Христос и Самарјанката. Христос е насликан седнат на карпата покрај кладенецот, со ореол во кој е впишан крст со буквите О СМ. Долниот дел од неговата фигура е оштетен. Христос гледа во Самарјанката, која стои на другата страна на кладенецот и неговата рака е подигната со двата прсти, карактеристично испружени, во знак на благослов. Самарјанката носи долг син фустан и црвена наметка со која и е покриена и нејзината глава. Со рацете на градите ја придржува наметката.

¹² За појавата, значењето и интерпретацијата на оваа кратенка види: М. Кујомџиева, Иконографија на вечността. Някои бележки за образа на Ветхий Денми в живописата от поствизантијската епоха, Старобългарска литература 37-38, Софија 2007, 194.

¹³ Сопствени теренски белешки.

Кладенецот – изворот на Јаков, насликан помеѓу нив, е прикажан како вистински селски бунар, кружен, со јаже и замотка.

Според евангелскиот текст (Јован IV, 2-42), Христос на патот од Јудеја кон Галилеја минал низ самарјанскиот град Сихар. Исус изморен од патот, седнал покрај кладенецот, каде што после шестиот час дошла една Самарјанка да полни вода. Во разговорот со неа, Христос се открива себеси како месија и извор на водата на животот. Сцената во Нерези претставува иконографски едноставна илустрација на разговорот помеѓу Христос и Самарјанката, при што најинтересен иконографски елемент претставува изворот на Јаков претставен како бунар. Претставите на кружен кладенец се поретки. Претставата во Нерези е дотолку поинтересна, што изворот е кружен и е претставен како бунар. Ерминијата на Дионисиј од Фурна упатува на крстовиден кладенец.¹⁴ Крстообразниот извор е карактеристичен за светогорските решенија¹⁵ и за линотопскиот сликарски круг.¹⁶ Во крстообразноста на изворот се состои покрстителната симболика на сцената. Нерешкиот сликар во сцената внел реалистичен приказ на бунар/извор. Тоа внесување на реалистични елементи, кои му биле блиски на сликарот, ќе го видиме подоцна и во други сцени.

Пандан на Христос и Самарјанката, на другата страна на сводот е една сцена означена со долг натпис на словенски јазик (ГЛА[ГОЛИ]ШЕ И МАНАПЅТИРБИЖИ СПИСЕ ВЪСЪГЪ).¹⁷ Пред три високи карпести ридови се одвива сцената во која учествуваат тројца светители. Централно е насликана фигурата на Христос. Облечен е во темноцрвен хитон и светлосин химатион. Неговите раце се поткренати во висина на градите и раширени во став на двоен благослов. Светителот лево од него веројатно е Лука, бидејќи е идентичен на сите негови претстави во другите сцени. Насликан е во син хитон и темно црвен химатион.

¹⁴ Διονυσίου του εκ Φουρνα, Ερμηνεία της ζωγραφικής τεχνης, Πετρούπολις 1909, 97.

¹⁵ А. Серафимова, Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 88. В. уште А. Серафимова, Чуда и поуке Христове у Шишевском манастиру Светог Николе (1630), Саопштења XL, Београд 2008, 139-140.

¹⁶ А. Τουρτα, Οι ναοι του Αγίου Νικολάου στi Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδενδρι. Προσεγγίση στο еργο των ζωγραφων ατο το Λινοτοπι, Αθηνα 1991, 95.

¹⁷ Натписот е објавен кај: I. Sinkević, nav. delo, 97, zab. 33.

Карактеристична е положбата на рацете на овој светител, при што тој со левата рака ја префаќа својата нанапред испружена десна рака во пределот над лактот. Фигурата на другиот светител е делумно оштетена. Се забележува дека е постар светител, со бела коса и бела брада. Ликот на овој светител е оштетен. Над неговата глава е испишан натпис (ΙΓΛΕΣΤ).

Иконографските елементи на сцената, бројот на учесници, а особено идентификацијата на едниот светител како Лука, може да го упатат истражувачот на помислата дека станува збор за сцената или поточно за епизодата Христовото јавување на Лука и Клеопа на патот за Емаус. Во наративните фреско-ансамбли, Христовото јавување на патот за Емаус е само епизода која претходи на Вечерата во Емаус.¹⁸ Токму Вечерата е идејниот носач, односно илустрација на ова Христово поствоскресно јавување.¹⁹ Навистина би било неочекувано сликањето на Христовото јавување на патот за Емаус, без притоа да биде насликана и Вечерата во Емаус.

Се чини дека од сите 11 Христови посмртни јавувања, оваа сцена може да се поврзе со Христовото јавување на 11-те апостоли (без Јуда) непосредно пред Вознесението. За неа раскажува само Матеј (XXVIII, 16-18), а е застапена и во ерминиите.²⁰ Веројатно белокошиот апостол е Петар, а иконографијата е сведена само на двајца апостоли. Оваа сцена/случка е директно поврзана со Вознесението насликано речиси над неа, а поради Христовите зборови претставува алузија на тајната на крштевањето. Оттаму, оваа сцена би била и контекстуално поврзана со Христос и Самарјанката т.е. со неговата порака искажана во разговорот со Самарјанката за водата на животот. Сцената е многу ретка.²¹ Јавувањето се случило на Галилејската Гора блиску до градот Тивериј по кого Римјаните го нарекувале езерото/морето Тиверијадско, а всушност неговото изворно, библиско име е

¹⁸ Интересни се претставите од Старо Нагоричино на Патот за Емаус, Вечерата во Емаус и Лука и Клеопа им соопштуваат на апостолите за средбата со Христос. За ова види: Б. Годић, Старо Нагоричино, Београд 1993, 108-110. За поствизантиските примери од манастирот Петковица, каде што се насликани три сцени поврзани со Емаус види: Б. Голубовић, нав. дело, 93.

¹⁹ Случката е опишана во евангелието според Лука (24,13-35). Според евангелскиот текст, Христос на вечерата зел леб, го благословил, го раскрил и го дал на Лука и Клеопа, а тие во тој миг препознале дека тоа е Христос.

²⁰ М. Медић, Стари сликарски приручници II, Београд 2002, 187, 615.

²¹ Сп: С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пеќке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 167, 206.

Галилејско Езеро (Море). Досега, во научната литература оваа сцена е идентификувана како Христос на Тиверијатското Море.²² Забуните во идентификацијата на сцената, присутни во литературата, се случиле поради тоа што се мислело на Христовото јавување на Галилејската Гора блиску до езерото непосредно пред Вознесението, но сцената е непрецизно именувана како Христово јавување на Тиверијадското Море, што сугерира на друга сцена/случка, на т.н. Чудесен риболов. Натписот испишан во горниот дел на сцената е читлив, но за жал е неразговетен поради кратенките и испуштените делови. Можно е да се работи за последната паримија во евангелието по Матеј.

Според погоре изнесените аргументи, сметаме дека се работи за сцената Христовото јавување на апостолите на Галилејската Гора пред вознесението (Матеј XXVIII, 16-18). Нерешката иконографија веројатно е уникатна по својата редуцирана форма.

Христовите поствоскресни јавувања се често сликани во олтарскиот простор во византиските споменици од XIV век. Во поствизантиско време, овој циклус е поретко застапен,²³ но во некои споменици во олтарот се сликаат по една или две сцени од него и тоа најчесто Христовото јавување на апостолите на Тиверијадското море и Христовото јавување на жените мироносици.²⁴ Во науката, непопуларноста на овој циклус во поствизантиско време, се смета дека произлегува од апстрактноста на самата содржина, но и од недоволните описи во ерминиите.²⁵

²² I. Sinkević, nav. delo, 97; Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска) Скопје 2004, 9.

²³ Опширени циклуси на Христовите поствоскресни јавувања во поствизантиско време има во црквата на манастирот Петковица и во Бања Прибојска. За ова види: Б. Голубовиќ, Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори, ЗЛУ 22, Нови Сад 1986, 93.

²⁴ Д. Каменова анализирајќи ги поствизантиските споменици на територијата на Република Бугарија, забележува дека сцените кои го илустрираат суштествувањето на Христос од смртта до Вознесението се поретко сликани, со исклучок на Христовото јавување на апостолите на Тиверијадското Море и Христовото јавување на жените мироносици, в. Д. Каменова, Сеславската црква, Софија 1977, 34-35.

²⁵ С. Петковиќ забележува дека Христовите поствоскресни јавувања се прилично нејасни за илустрирање, „така на пример Мироносиците на Христовиот гроб треба да се насликаат три пати“. Види: С. Петковиќ, Исто, 99-100.

Во темето на апсидалниот свод се наоѓа претставата на *Исус Христос Саваот*.²⁶ Лево и десно од него е испишан натписот *ІС ХС СЛВА[С]ТЬ*. Христос Саваот е претставен во медалјон од три концентрични кругови. Круговите се со сина боја почнувајќи од најтемно, во внатрешноста, па кон најсветло сина на краевите. Целата претстава е дополнително вграмена во четвртеста рамка, исто така, решена во три нијанси, но во црвена боја. Христос Саваот е прикажан допојасно, во светол хитон и химатион. Околу главата има ореол во кој се забележува еден од краците на впишаниот крст. Ликот е добро сочуван. Тој има бела коса и долга и шилеста бела брада, раздвоена на средината. Десната рака му е подигната во знак на благослов, а во другата држи отворен свиток со испишан текст. Текстот испишан на свитокот гласи: *СТЪ СТЪ СТЪ ГИ СЛВАСЪТ И СПА[...]* (Исаија VI, 2-3).²⁷

Во поновата литература е пласирано мислењето дека потеклото на претставата на Саваот треба да се бара на балканскиот простор, пред сè во јужнословенските средини. Во овие истражувања е потенцирано мислењето дека моделот не треба да се поврзе со руските, епирските, линотопските и критските сликари/средини, туку дека парадигматичниот образец којшто влијаел на продорот на моделот на Балканот бил токму оној, насликан во источната лунета над вратата во припратата на Свети Апостоли во Пеќ (1330), каде што на обете страни е испишан текстот “Свет Свет Свет Господ Саваот исполнив небо и земја слави Твоеја”.²⁸ Според оваа теза, зачестеното претставување на Саваот во централнобалканскиот регион во XVI и XVII век, се должи на влијанието на Пекската патријаршија по обновата во 1557 година.²⁹ Претставите на Саваот се, исто

²⁶ Сликањето на Христос Саваот и теолошката оправданост на неговата претстава биле една од главните теми на Московскиот собор од 1666-67 година. Искрпен труд на оваа тема донесува: Л. Успенски, Теологија на иконата, Скопје 1994, 323-360. Изразот Саваот има хебрејско потекло и значи секосмос, небески светови, в. А. Серафимова, Кучевишки манастир, 125.

²⁷ Текстот е објавен кај I. Sinkević, *nav. delo*, 97.

²⁸ Според М. Кујумџиева оваа претстава е најстариот познат примерок на поврзување/спојување на иконографскиот модел со литургискиот текст, в. М. Кујумџиева, *нав. дело*, 203.

²⁹ За претставите на Саваот во Ломница (1607/8), руденичко Благовештение (1630), Алинскиот манастир (1626), Св. Богородица во Арбанаси (ок. 1688), Св. Атанасиј во Бобошево (ок. 1656), Елепнишкиот (XVI в.) и Килифаревскиот манастир (XVII в.), в. кај: М. Кујумџиева, *нав. дело*, 195-200. За претставите на Саваот во скопско в. уште: А. Серафимова, Кучевишки манастир, 204; J. Чокревска-Филип, Белешки за црквата Раѓање на Света Богородица во село Бразда, ЗСУММ 6, Скопје 2007, 206 и сл. 7 на стр. 207.

така, согледани и во ѕидното сликарство на подрачјето на Охридската архиепископија.³⁰

Литургиската конотација на претставата од Нерези, изразена преку текстот на свитокот и дополнително потврдена со нејзината местоположба е неспорна.³¹ Во прилог на ова оди и неговата бела облека, директно произлезена од визијата на пророкот Даниел (VII, 9). Таквиот литургиски контекст дозволува да се претпостави еден интересен аспект на претставата на Саваот.

Претставата на Христос Саваот, во нерешката црква, ја одразува теолошката наобразба на неговите изведувачи/нарачатели. Текстот испишан на свитокот е всушност текст од Златоустовата литургија кој се содржи во тропарот на евхаристичниот канон, со којшто почнуваат молитвите на епиклезата за повикување на Бог. Имено, текстот започнува со: “Свет, свет, свет Господ Саваот, полни се небото и земјата со славата твоја....”³² Токму почетокот на овој текст го гледаме испишан на свитокот на Саваот во Нерези. Овој текст се однесува директно на Бог Отец. Со него се означува молитвата на повикувањето (инвокацијата, епиклезата) на Отецот, преку Светиот Дух да се спушти и да ги освети принесените дарови, лебот и виното, претворајќи ги во тело и крв Христови.³³ Токму со тие зборови започнува молитвата на епиклезата во евхаристичниот канон. Ова е и суштинската разлика помеѓу источната и римската црква. Имено, православието инсистира на епиклезата која пак католичката црква ја отфрла. Обраќањето кон Отецот, е повикување тој да го испушти светиот дух и да ги освети даровите. Епиклезата е фундамент на православната литургија. Овде

³⁰ На територија на Охридската архиепископија Христос Саваот е насликан во нартексот на Св. Богородица во Слимница (1612) (сп. В. Поповска Коробар, Сведоштвата за Христовата двојна природа во живописот од нартексот во Св. Богородица Слимничка, ЗСУММ 6, Скопје 2007, 164-171), сводот на олтарот во Св. Спас во Мренога, (Д. Баршиева, Црквата Св. Спас во с. Мренога, Ликовна уметност 12-13, Скопје 1987, 53), наосот на Св. Димитрија во Жван (1634), (М. Машниќ, Црквата Св. Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996, 195), Св. Никола во Слечче (1673-74) (Н. Митревски, Манастирот Слечче кај Прилеп, Прилеп 2001, 35).

³¹ В. Поповска-Коробар смета дека претставите на Саваот немаат општо и заедничко значење. Таа забележува дека во поствизантиската уметност во Македонија, Христос Саваот се слика во олтарот, во наосот и во припратата. Оттука, според авторката, потребно е секоја претстава да се разгледува и толкува одделно во одредениот контекст. За ова в. В. Поповска-Коробар, Сведоштвата за Христовата двојна природа во живописот од нартексот, 166.

³² А. Серафимова, Кучевишки манастир, 125.

³³ Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 162

таа е дополнително нагласена со натписот испишан на свитокот во раката на Саваот.

Имајќи ги предвид историските околности во XVI и XVII век, римокатоличкото влијание на Балканот, особено на подрачјето на Охридската архиепископија и нејзините погранични области,³⁴ претставата на Христос Саваот од Нерези добива историска заднина и поткрепа. Црковно-историските прилики ја објаснуваат потребата за нагласување на православната литургија кон крајот на XVI и почетокот на XVII век, како одговор на силната католичка пропаганда,³⁵ која нашла тивок одек во сликарството. Иако нагласувањето на принципите на литургијата на источнохристијанската црква не е силно и влијателно како во времето на Шизмата во XI век, сепак претставува израз на реални историски услови и е чувар на православието.³⁶

³⁴ За историските околности во централното балканско подрачје види во поглавјето: Скопската област во XVI и XVII век.

³⁵ За силната римска пропаганга в. И. Снџгаровъ, нав. дело, 104-105.

³⁶ Одрозот на римокатоличката пропаганда врз сликарството го забележува: Е. Флорева, Средновековни стенописи, Вуково 1598, София 1987, 38-39.

СЛИКАРСТВОТО ВО КУПОЛАТА

Во темето на куполата е насликан Исус Христос Пантократор. Тој е облечен во темно црвен хитон и светло син химатион. Во левата рака држи затворено евангелие со богато украсена корица со скапоцени камења, а десната рака му е во вообичаената поза на благослов. Ликот на Христос не е сочуван. Околу главата има ореол. Заднината е решена во две бои. Долната половина е обоена во светло зелена боја, а горната е сина. На едната половина двете бои се одвоени со бела лента. Околу Христовата претстава, во кружен прстен испишан е текст од псалмите 102 (19-21) и 80 (14):³⁷

Гь съ нве на землю призрѣ . слыати възды[хани]е шкованиихъ .
раздрѣацити снѣ оумрцоулѣаниихъ . възвѣастити въ сионѣ име гие . ги ги
прзры съ ивѣи в[...] ждѣ и посѣтывинотр

Псалмот 102 (19-21) е испишан во многу цркви во поствизантиско време.³⁸ Неговата голема популарност во османлиско време веројатно се должи на содржината на текстот на овој псалм.³⁹ Таа одговара на положбата на поробените балкански народи и тоа ја објаснува неговата честа застапеност во декорациите во османлиско време.⁴⁰

Во Нерези, пласмот 102 е дополнет со текст од псалмот 80, чија содржина, исто така, го повикува Бог за помош. Интересно е што во двата најзначајни споменици на линотопските мајстори, Св. Никола во Вица и Св. Мина во

³⁷ Текстот е објавен кај: I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, 98, п. 84. Авторката нагласува дека последниот дел од текстот не е дел од псалмот 102 (19-21), но не идентификува за кој текст се работи.

³⁸ Огромен е бројот на цркви во кои е испишан псалмот 101(102) 19-21 а ние ги издвојуваме: Поганово (1499) (в. Б. Живковиќ, Поганово. Цртежи фресака (предговор Г. Суботиќ), Споменици српског сликарства средњег века 5, Београд 1986, 11), Благовештение во Горен Забел и Св. Илија Бањански, (в. З. Расолкоска-Николовска, По трагите на зографите од втората деценија на 16 век во Скопска Црна Гора, Културно наследство 16, Скопје 1989, 57, 61), Св. Петка во Вуково (1598) (в. Е. Флорева, Средновековни стенописи, Вуково 1598, Софија 1987, 42), Богородичинатаа црква на Сичевачкиот манастир (1644) (в. М. Ракоција, Зидно сликарство Богородичине цркве Сичевачког манастира, Саопштења 32-33, 2000-2001, 169), и др.

³⁹ Инаку псалмот во превод е: „Зошто Бог гледа од Своето возвишено светилиште, гледа од небесата кон земјата, за да ги чуе воздишките на затворените, за да ги ослободи осудените на смрт, за да се навести Господовото име на Сион, и Неговата фала во Ерусалим”. (Сп. Библија, Стариот и новиот завет, превод: Д-р/Д-р Душан Х. Константинов, Битола 1999).

⁴⁰ С. Радојчиќ, Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историји хришћанске уметности под Турцима, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 77.

Монодендри околу Пантократорот е испишан текст од псалмите 80, 15-16 и 32, 6.⁴¹ Истите псалми околу Пантократорот претходно ги гледаме и во Преображенската црква во Велциста живописана од Франгос Кондарис.⁴²

Во концентричниот круг околу Пантократорот е прикажана Небесната литургија. Таа била означена со натпис на источниот дел каде што почнува сцената, но од натписот кој ја означувал е сочуван само мал дел (...ГИИ). На источната страна е претставена чесната трпеза над која се надвишува цибориум. Зад трpezата има два херувими, а на трpezата има две евангелија со богато украсени златни корици. На двете страни од чесната трпеза е двојната Христова претстава која е значително помала од останатите претстави и чиј долен дел е затскриен од самата трпеза. На северната страна, Христос со крената десна рака ја испраќа ангелската поворка. Првиот ангел е благо наведнат и свртен кон него и во рацете држи кадилница. Тој е облечен во стихар и орар. Наредниот ангел носи покриен дискос со претставата на Христос (Агнец) на него, а третиот во раката држи свеќа. Следен во процесијата е серафим со две рипиди. Серафимот е претставен фронтално исто како и другите два серафими кои учествуваат во Великот вход. По серафимот насликани се два ангели облечени во свештеничка облека со фелон и епитрахил, предводени од серафим. На западната страна како пандан на чесната трпеза е насликан цибориум. Столпчињата на цибориумот имаат капители, а нивните тела се декорирани. Помеѓу секој од столпчињата има темноцрвени завеси врзани по средината. Следат три ангели, предводени од серафим со свеќи во рацете. Едниот од нив држи кадилница во рацете, а ангелот кој е зад серафимот е облечен во свештеничка облека. Со наредните три ангели завршува поворката. Ангелот кој приоѓа кон Христос над главата носи покриен дискос со претставата на Христос на него. Христос ги дочекува ангелите со испружени раце. Заднината на оваа сцена е обоена во три бои, нанесени во три речиси еднакви концентрични

⁴¹ Α. Τουρτα, Οι ναοι του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδενδρί. Προσεγγίση στο έργο των ζωγράφων ατο το Λινοτολί, Αθήνα 1991, 135.

⁴² Α. Stavropoulou – Makri, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintre Kondaris, Ioannina 1989, 116.

кругови. Внатрешниот појас е син, средниот е зелен, а долниот или надворешниот, по кој се движи поворката е темно црвен.

Ликовниот приказ на богословската идеја за Небесната литургија се јавува во раната уметност на Палеолозите. Нејзината прва позната претстава се наоѓа во црквата Богородица Олимпиотиса во Еласон (околу 1300). Подоцна, оваа тема била редовно сликана во рамките на куполната програма на сите поголеми цркви од XIV век.⁴³ Во поствизаниско време, сцената продолжува редовно да се слика во куполните храмови, додека во црквите кои немале купола, сцената некогаш може да се види во олтарниот простор,⁴⁴ практика позната уште од XIV век. Нерешката илустрација на Небесната литургија, со двојната претстава на Христос кој чинодејствува, не отскокнува од иконтрафските стандарди,⁴⁵ но како особеност може да се издвои двојната претстава на Христос (Агнец) на дискос носен од ангел.

Во тамбурот на куполата помеѓу прозорците се насликани осум пророци. Лево од источниот прозорец, кон запад, насликани се Давид, Соломон, Мојсеј, Исаија, Даниел, Захарија, Елисеј и Илија.⁴⁶ Тие во рацете држат отворени свитоци со текстови испишани на црковно-словенски јазик. Сочуваните натписи покрај некои од пророците се, исто така, на црковно-словенски јазик. Пророците се надвишени со двоен лак којшто, како венец, го надвишува тамбурот. Лаците во предниот план се двобојни, светло и темно сини, додека оние под нив се нагласено теракотни. Над секој од пророците е насликан по еден ангел, којшто излегува од небесниот сегмент и им го подава свитокот со текстот од нивните книги. Исто

⁴³ П. Стародушев, Претстава Небеске литургије у куполи, Треќа југословенска конференција византолога, Београд-Крушевац 2000, 381-411.

⁴⁴ Небесна литургија во втората зона на олтарот има во сеславската црква, в. Д. Каменова, Сеславската црква, Софија 1977, 115. Во првата зона на олтарот, Небесната литургија е насликана во црквата Рождество Христово во Арбанаси, в. Л. Прашков, Црквата Рождество Христово во Арбанаси, Софија 1979, 63 и сл. 53 на стр. 70.

⁴⁵ Двојно прикажан Христос кој чинодејствува има во Ломница, Старата црква во Смедерево, Морача, Петковица и др. Постојат и илустрации на сцената каде Христос не бил насликан како на пример во Гомионица. За ова в. Љ. Шево, Манастир Ломница, Београд 1999, 94-95. Небесната литургија ја има исто така и во Св. Никола во Брезово кај Ивањица (види: Р. Станић, Црква Светог Николе у Брезову код Ивањице, Саопштења XXV, Београд 1995, 107), а во скопско ја има во Кучевишкиот манастир (1591) (в. А. Серафимова, Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 53-54) и во Св. Никола Шишевски (1630) (сопствени теренски белешки).

⁴⁶ Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска) Скопје 2004, 6-7.

такво решение, со двоен лак и ангел кој подава свиток на пророците има во црквата во Гомионица.⁴⁷ Заднината во целиот тамбур е иста. Таа е решена во три бои нанесени во три концентрични кругови. Долниот е темно црвен, средниот е зелен, а горниот е во сина боја.

Лево од источниот прозорец насликан е пророкот *Давид*. На двете страни од неговиот лик е испишан натписот **ПРОРОКЪ ДАВДЪ**. Давид е прикажан со кратка бела коса, кратка брада и мустаќи. Облечен е во царска, светло сина облека, со богато декориран околувратник и долна бордура, а пак во предниот дел има лорос којшто е префрлен на неговата десна рака. Пророкот има карактеристична круна која потсетува на тијара. Неговото лице е со нагласени јаболчници. Давид е благо свртен кон Соломон, а десната рака му е поткрената кон ангелот кој од сегментот небо му приоѓа и му го подава свитокот. Во левата рака држи отворен свиток на кој е испишан текст кој гласи: **ВЪЗІД БЪ ВЪ ВЪСКЛИКНОВѢНИ НЪ ВЪГЛѢ ТРЪБНѢ**. Текстот е цитат од псалм 47, 5. Во Ерминиите, овој текст се поврзува со Вознесението.⁴⁸

Пророкот *Соломон* е насликан десно од источниот прозорец. Тој е означен со натпис **[ПРО]ОРКЪ СОЛОМО[Н]**. Соломон е младолик и голобрад, облечен во царска облека со широк и богато украсен околувратник. Преку десното рамо има наметка со бисерна лента и со орнаментирана опачина. Наметката е врзана на левото рамо. Соломон на главата има царска круна. Неговата фигура е благо свртена кон Давид. Во горниот лев агол насликан е ангел кој во рацете држи свиток. Соломон во левата рака го држи свитокот испишан со текст од својата книга, а десната ја има поткрената кон ангелот. Текстот на свитокот на Соломон е: **ПРѢМОУДРОСТЪ СЪЗДА СЕБѢ ХРАМЪ И ОУ** (Пословици IX, 1).

Следните двајца пророци се Илија и Елисеј. Сочуван е дел од натписот со кој е означен пророкот *Илија*, на кој се чита неговото име **НЛИИ**. Пророкот Илија е насликан како старец. Тој има долга, бела запуштена коса и бела брада. Облечен е

⁴⁷ Спореди: З. Кајмаковиќ, Новооткривене фреске XVI века у цркви манастира Гомионице, ЗЛУ 19, Нови Сад 1983, сл. 3, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15. Во куполата на манастирската црква Св. Никола Шишевски не се насликани ангели, но пророците ги добиваат свитоците од божјата рака (теренски белешки).

⁴⁸ М. Медиќ, Стари сликарски приручници II, Београд 2002, 319.

во долга долна фуста и е наметнат со дебела крзнена наметка. Прикажан е во тричетвртен став, во исчекор и со десната рака безмалку го дофаќа свитокот кој му го подава ангелот. Во левата рака Илија го држи својот свиток со текст: **РЕВНОУЕ ПОРЕВНО ВАХ ПО ИГІ БЗЪ ВЪСЪДРЪЖІТЕА** (Прва книга на царевите 19, 10).

Пророкот *Елисеј* (**ЕЛИСЕИ**) е претставен како средовечен маж, со високо чело, кафеава коса, која е врзана и е со должина до неговото лево рамо. Брадата му е кратка и кафеава. На неговото високо чело се забележуваат нагласени брчки. Елисеј е облечен е во син хитон и темно црвен химатион и е прикажан со левата нога во исчекор, а со ликот е свртен кон десно, од каде ангелот му приоѓа и му подава свиток. Во левата рака Елисеј држи отворен свиток со текст испишан на црковно-словенски јазик: [...]**ИЛИИ КЪ ЕЛЕСЕЮ [...]** **ПОСЛАМЕ ГЪ ДО ИСРДЪ** (Втора книга цареви II, 6).⁴⁹

На западната половина од тамбурот се насликани пророците Захариј помладиот и Даниел.

Пророкот *Захарија помладиот* е младолик и голобрад, со кратка кафеава, кардава коса. Облечен е во син хитон и темнозелен химатион. Со телото е благо свртен кон ангелот кој му подава свиток, додека погледот му е насочен кон пророкот Даниел. Во десната рака подигната во висина на рамото Захарија држи срп, а во левата држи отворен свиток на кој е испишан текстот **ВИДЕХ СРПЪ ЛЕТОУШЪ СЪ НБЕ ЖИЦЮ ЗРЪЛО**. Овој текст не е директно преземен од пророштвата на Захариј, но тој често се испишува на свитокот на овој пророк.⁵⁰ Се толкува како визија на Захариј за летечкиот срп, спомната во Откровението на Јован XIV, 14-16. Во превод текстот гласи: „Видов срп летечки од небо, кој жнее зрело и зелено“ и е во контекст на Второто Христово доаѓање.⁵¹ Српот со кој Захариј е насликан се спомнува во текстот испишан на неговиот свиток.

⁴⁹ Текстот претставува дел од разговорот кој се одвивал помеѓу Илија и Елисеј, опишан во Втората книга цареви 2, 6. Овие пророци често се сликаат заедно, а понекогаш Елисеј се слика со Илија и во сцената Вознесение на Илија. За ова в. Р. Зариќ, Фреске у средњем травеју цркве Светих апостола у Пећи, Саопштења XXV, Београд 1993, 62.

⁵⁰ Истиот текст, испишан на свитокот на Захариј Помладиот, го има во средниот травеј на црквата Свети Апостоли во Пеќ (в. Исто, 62) и во куполата на Св. Никола Шишевски (1630) (теренски белешки).

⁵¹ Исто, 62.

Пророкот *Даниел* е млад и голобрад, со тркалезно лице. Косата му е кратка и кафеава. Облечен е во кратка светла туника и наметнат е со раскошна темно сина наметка, која со копча е прицврстена на неговите гради. На главата носи карактеристична црвена капа. Од неговата десна страна се спушта ангел кој му подава свиток. Даниел е со подигната десна рака, а во левата држи отворен свиток на кој е испишан текстот: **ВИДЪ ІАКО ПРЪЖЕ КАМ ЊЕ СЪТ ГОРЫ КРОМЕ.**

Следните два пророка, насликани на северната половина на тамбурот се Исаија и Мојсеј.

Покрај ликот на пророкот *Исаија* на десната страна е испишан натписот: **ПРРКЪ ИСЪИИ.** Тој е насликан како старец со долга бела коса, со прамени кои паѓаат по рамениците. Брадата му е исто така бела, со средна должина и раздвоена по средината. Облечен е во темноцрвен хитон и зелен химатион. Со едната нога зачекорува кон лево, меѓутоа главата му е свртена на десно со погледот насочен кон ангелот кој од сегментот небо се спушта и му подава свиток. Десната рака на овој пророк е подигната во поза на благослов, а во левата го држи свитокот на кој е испишан текст од неговата книга кој се однесува на Христовото раѓање: **ІАКО СЪТРОЧЕ РОДИСВИ СЊ ДІАСТЪ СЕ НАМЪЕМОУЖЕ ВІАСТЪ** (Исаија IX, 6).

Пророкот *Мојсеј* е средовечен, со кратка кафеава коса и кратки брада и мустаќи. Облечен е во темносин хитон и темноцрвен химатион, префрлен преку левото рамо. На главата има круна. Неговата фигура е благо свртена кон лево, а зад него се спушта ангелот со свиток. Десната рака му е подигната во висина на градите, а со левата држи свиток на кој е испишан текст од неговата Петта книга XXVIII, 66. Текстот гласи: **ВИДИТЪЕ ЖИВОТЪ ВАШЪ ВИСЕШЪ ПРЪД ОЧІМА ВАШІМА** и се однесува на Распетието.

Покрај осумте пророци во тамбурот, помеѓу евангелистите, на пандантифите, допојасно се насликани уште осум пророци. Тие се групирани во

парови, по двајца на секоја страна и во рацете, покриени со наметките ги држат своите свитоци.⁵²

На источната страна се претставени двајца пророци. На левата страна е насликан пророкот *Самоил*. До неговата глава е испишан натписот ПР[ОРОКЪ] ГАМОИЛ. Самоил е насликан како старец, со долга бела коса и бела брада. Облечен е во зеленкаст химатион, со широк и богато украсен околувратник. Тој е свртен кон пророкот до него. Самоил во десната рака држи рог, споменат во текстот на неговиот свиток, а во левата, покриена од химатионот, држи свиток на кој е испишан текстот: РЕЧЕ БЪ КЯ ГАМОУИЛЬ ВЯЗМИ РОГ ПОМАЗЯИ (Прва Книга Самоил XVI, 3).

Натписот испишан покрај пророкот насликан десно од Самоил е делумно сочуван (ПРОРКЪ СЪН). Овој пророк има карактеристична ткасна марама на главата, која му го покрива и левото раме. На темето на главата има карактеристична капа. Пророкот е претставен како старец, со долга бела брада, раздвоена на средината. Облечен е во светлоцрвен химатион, со богато украсен околувратник. Со телото е благо свртен кон Самоил, а во двете раце држи отворен свиток на кој е испишан текст кој е избледен и тешко читлив. Овој пророк е единствениот од осумте пророци насликани помеѓу пандантифите кој со откриена дланка го држи свитокот. Останатите пророци ги држат свитоците со рацете покриени од нивните хитони. Во науката овој пророк е идентификуван како Јона,⁵³ но предложената идентификација не е прифатлива, бидејќи Јона е насликан во следниот пророчки пар, на јужната страна, каде што го идентификуваме благодарение на текстот испишан на неговиот свиток. Според сочуваниот дел од натписот може да претпоставиме дека овде можеби бил претставен пророкот Арон.

Пророчкиот пар на јужната страна го сочинуваат Јоил и Јона. Покрај главата на *Јоил* е испишан натписот НИСЪЛЪ. Неговиот лик не е сочуван, но може да се види дека е голобрад. Облечен е во хитон и химатион. Во десната рака, покриена со

⁵² Во Св. Никола Шишевски (1630), пророците во наосот исто така ги држат свитоците со покриени раце, (теренски забелешки). Покриени раце имаат и пророците од црквата на Алинскиот манастир (сп. Е. Флорева, Алинските стенописи, Софија 1983, сл. 15 на стр. 26).

⁵³ Во публикацијата на цртежите на фреските од Нерези, овој пророк погрешно е идентификуван како Јона, спореди: Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска) Скопје 2004, 6 – 7.

хитонот го држи свитокот на кој е испишан текст од неговата книга: ИЗЛЪНО СЪТ ДХИ МОЕГО НА ВСЯКОУ ПАТЬ И ПРО (Јоил II, 28). Во ерминииите, овој текст се доведува во врска со претскажувањето на Духовден (Симнувањето на Св. Дух).⁵⁴

Пророкот *Јона* е насликан како младо, голобрадо момче, со кратка кафена коса. Сигнатурата е избледена и тешко читлива: [ПРО]РЪК [ІСѢНІА]?. Јона е облечен во окер хитон и светлоцрвен химатион. Десната рака му е крената во висина на градите и со дланката свртена кон гледачот, а во левата, покриена со химатионот држи свиток на кој е испишан текст кој се однесува на Распетието и кој гласи: ВЪЗЪПИХ ВЪ ПЕЧАЛЫИ МОЕИ КЪ ГОУ (Јона II, 3).

Следниот пророчки пар, на западната страна го сочинуваат пророците Авакум и Малахија.

Пророкот *Авакум* е означен со натпис, испишан лево и десно од неговиот лик: ПРОКЪ Я[ВАН]ЪМ. Тој е младолик и голобрад, со кратка кафеава коса. Облечен е во хитон и химатион. Десната рака му е крената, а во левата, покриена со хитонот го држи својот свиток, на кој е испишан текстот: ГИ ѠСЛИ[ШАХ] СЛХ ТВОИ І ОУБѢОИХ СЕ ГИ (Авакум III, 2). Според ерминииите, овој текст, исто така, се однесува на Распетието.⁵⁵

Другиот пророк од овој пророчки пар е *Малахија*. Лево и десно од ореолот е испишан натписот ПРОРОКЪ МАЛІАХНИ. Претставен е како старец, со долга бела запуштена коса и брада разделена на два дела на средината. Облечен е во окер хитон и светлоцрвен химатион. Во левата рака држи свиток, а со десната покажува кон свитокот. Текстот испишан на свитокот е: ВЪНѢ [Ъ]ІАІАѠ ПРИДЪТ ВЪ ХРАМ СВОИ ГИ (Малахија III, 1).

Пророчкиот пар насликан на северната страна од поткуполниот простор е тешко да се идентификува. Пророкот лево е со несочуван лик, а и текстот на свитокот е речиси избришан. Сочуван е само мал дел од натписот, меѓутоа е тешко читлив.

⁵⁴ М. Медић, нав. дело, 319.

⁵⁵ Исто, 315. Истиот цитат се препорачува и за куполната програма (сп. Исто, 357). Во Ерминиијата на семејството Зографски е даден/запишан целиот цитат (Исто, 536).

Пророкот до него, исто така, не може да биде идентификуван. Неговата претстава е подобро сочувана, а видлив е и дел од текстот испишан на свитокот. Овој пророк е старец, со долга бела коса и бела брада. Облечен е во хитон и химатион. Со десната рака, крената и испружена кон десно, тој благословува, а во левата, која е покриена со хитонот го држи својот свиток.

На пандантифите се насликани четворицата евангелисти.⁵⁶ На југоисточниот пандантиф насликан е *Јован Богослов* во моментот на пишување на своето евангелие. Во горниот дел претставата е означена со натпис на црковно-словенски јазик: СТЬИ СЪН БЛГОСЪВЪ. Ликот на Јован не е сочуван. Евангелистот е облечен во хитон и химатион, седнат е на трон со лачен наслон, а под нозете има супеданеум. Пред него е отворено евангелието на кое се забележуваат траги од текстот кој некогаш бил испишан (...ГЛО....). Зад наслонот на тронот на кој седи Јован се забележува дел од хитонот на некоја фигура. За жал, таа не е целосно сочувана така што не може со сигурност да се каже дали се работи за ангелска претстава која е присутна кај останатите евангелисти или пак за претставата на Прохор. Во заднина, на десната страна има карпест предел, скалесто решен, а на левата страна е насликана градба. Во горниот лев агол на претставата насликан е симболот на овој евангелист, орелот и до него се читаат буквите ІСѲ.

Евангелистот Лука е насликан на североисточниот пандантиф. Десно од неговиот ореол испишан е натписот Λ[8]ΚΙ. Покрај натписот, Лука е препознатлив и по својата карактеристична типологија. Насликан е со тонзура, кратка коса и кратка брада. Облечен во син хитон и темно црвен химатион, Лука седи на раскошен престол со полукружен наслон, а нозете му се поставени на подножник (супеданеум). Лука држи перо/четка, а пред него е постаментот за пишување на кој има отворена книга. Зад грб му приоѓа ангел со раширени крила. Заднината на сцената е исполнета со богата архитектура, цибориум, сидини и градби чии покриви ги поврзува црвен велум/ткаенина. Во десниот горен агол веројатно бил насликан симболот на овој евангелист.

⁵⁶ Евангелистите се идентификувани во: Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска) Скопје 2004, 6-7.

Евангелистот Матеј е насликан на југозападниот пандантиф. Претставен е како старец со бела коса и долга бела брада. Тој седи на престол со низок наслон. На престолот се забележува црвено перниче врз кое седи Матеј. Под нозете има супеданеум. Матеј во рацете држи отворен свиток. Зад неговиот грб е насликан ангел. Во заднина има сликана архитектура, а во горниот десен агол се гледа дел од облека и од ореол. Таму веројатно бил насликан ангел, симболот на овој евангелист.

Евангелистот Марко бил насликан на северозападниот пандантиф. За жал неговата фигура не е сочувана. Сликаството на овој пандантиф е најоштетено. Се забележува дел од престолот со висок наслон на кој седел евангелистот. Во заднина се гледаат повеќе градби, а во горниот десен агол, со ореол веројатно е насликан лавот, симболот на овој евангелист.

ВЕЛИКИТЕ ПРАЗНИЦИ

Циклусот на Великите празници е насликан во горните партии од црквата. Вкупниот број на сцени од овој циклус е дванаесет, при што се прикажани двете варијанти на Воскресението, а недостасува Симнувањето на светиот дух.⁵⁷

Благовештението е претставено во олтарниот простор на подножјето на двете страни на апсидалниот свод. Архангелот Гаврил е претставен на северната, а делумно сочуваната претстава на Богородица е на јужната страна на сводот. Сцената има натпис кој е испишан лево и десно од архангелот (БЛАКОВЕШТЕНИЕ).⁵⁸ Архангелот е претставен во вообичаена положба, со левата нога во исчекор. Облечен е во црвен хитон и раскошен, богато драпиран светлосин химатион. Облеката е развеана и ги следи движењата на неговото тело. Крилјата на архангелот се големи и раширени. Во левата рака архангелот држи расцветан крин, додека неговата десна рака е крената во знак на благослов. Во заднина има богати архитектонски кулиси. Богородица е прикажана во стоечка положба, облечена во светлосина туника и темноцрвен мафорион. Таа стои на супеданеум, а зад неа има престол без наслон, украсен со токарени столпчиња. Горниот дел од претставата на Богородица е уништен и не може да се види нејзиниот лик. Поради оштетеноста тешко може да се заклучи што било прикажано во заднината на сцената.

Текстуалната предлошка на сцената се содржи во кажувањата на евангелистот Лука (Лука I, 26-38), а иконографските схеми се базираат и на

⁵⁷ Во некои цркви во поствизантиско време се изоставува сцената Симнување на светиот дух, но редовно се сликаат двете сцени кои го илустрираат воскреснувањето, в. С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пеќке патријаршије 1557 - 1614, Нови Сад 1965, 69.

⁵⁸ Во очи паѓа натписот со кој е означена сцената. Наместо Благовештение таа е напишана како БлаКовештение, со К наместо Г. Оваа грешка може да го наведе истражувачот да помисли дека сликарот не го познавал добро словенскиот јазик, па оттука можна е и помислата дека бил дојденец. Согледувајќи некои историски податоци дознаваме дека мал број луѓе го познавале книжевно словенскиот јазик. Токму затоа при испишувањето на натписи, но и во одредени преписки, често се правеле правописни грешки, ставани се неправилни падежни завршетоци, а често се среќаваат и неусогласени зборови по род. За ова види: И. Снџгаровъ, Историја на Охридската архиепископија – Патриаршија отъ падането и подъ Турцитѣ до нейното уништужение (1394-1767), Софија 1932, 340, особено заб. 2. Бројни се примерите на грешки при испишувањето на натписите. Еден од многуте такви примери забележуваме во манастирот Ораховица (1594), каде што Прохор Пчински е напишан како Бшинчки, со Б наместо со П, сп. С. Петковиќ, Зидно сликарство, сл. 80.

апокрифни текстови, пред сé Протоевангелието на Јаков, X-XI и евангелието на Псевдо-Матеј, IX и др.⁵⁹

Се чини дека во поствизантиско време е почеста иконографската схема со Богородица во стоечка положба. Нерешкото решение на сцената е стандардно за повеќето споменици на Балканот од XV до XVIII век. Како иконографска поединост во сцената се издвојува кринот во раката на архангелот. Тој многу редок детаљ, во поствизантиско време е насликан и во црквата во Карлуково.⁶⁰ Исто така, го има и во црквата на Алинскиот манастир.⁶¹ Престолот со токарени столпчиња, насликан зад Богородица одговара на современиот црковен мобилијар.

Раѓањето Христово е претставено на јужната страна од источниот свод. Сцената има натпис испишан на црковно-словенски РОЖД[.]ТО ХВО. Малата пештера во која се одиграла оваа сцена е сместена сред планинскиот предел. Пештерата е едноставно насликана, како отвор во земјата. Во неа се наоѓа Богородица во полулежечка положба, со главата свртена спротивно од Христос. Нејзината фигура е вообичаено поголема од останатите. Лево од неа е штотуку родениот Христос во повој, топлен од здивот на волот и магарето насликани над него. На десната страна се прикажани тројцата мудреци кои следејќи ја ѕвездата, насликана во горниот дел од сцената, пристигнуваат од Истокот да го видат Христовото раѓање.⁶² Во Нерези мудреците пристигнуваат пеш. Тие носат карактеристични капи. Во горниот дел од сцената се ангелите кои го слават Христовото раѓање, а на десниот крај е прикажан ангелот кој ја соопштува веста на овчарот. Во предниот план на сцената, кој е делумно оштетен, се одвиваат две епизоди. Едната го илустрира разговорот на Јосиф со еден од овчарите. Сочувани се само горните делови од нивните фигури. Јосиф веројатно седи. Тој е вообичаено свиен од срам, измачуван од сомнеж, неможејќи да ја разбере тајната на раѓањето

⁵⁹ Опширно за предлошките на Благовештението в. кај: А. Чилингинов, Црквата Св. Никола в село Марица, Софија 1976, 49.

⁶⁰ В. Пандурски, Манастирската стенна живопис в Карлуково, Софија 2002, 57.

⁶¹ Е. Флорева, Алинските стенописи, Софија 1983, 39.

⁶² Околу 845 година се востановени имињата на мудреците: Гаспар, Мелхиор и Валтазар. Тие носат три вида дарови: злато, ливан и измирна – големи скапоцености на апостолските времиња. Види: Н. Митревски, Манастирот Слечке кај Прилеп, Прилеп 2001, заб. 357 на стр. 82.

син од девицата Марија. Прикажан е со бела коса и бела брада, и е свртен кон овчарот пред него, кој пак е прикажан со широка и темна капа.

Зад Јосиф се одвива другата епизода која ја дополнува сцената. Се работи за жанр епизода - Капење на младенчето. За жал општетеноста не дозволува детална иконографска анализа. Од остатоците забележуваме дека биле насликани две жени, постарата од која е сочувана само главата, и другата, помладата, која е клекната и облечена во светол долг фустан. Капењето на Христос не го спомнуваат ниту евангелистите ниту апокрифните текстови. Во науката оваа епизода се објаснува како мотив преземен од античката уметност.⁶³

Раѓањето има наративна иконографија, составена од мноштво епизоди. Како иконографски поинтересни елементи на сцената може да се издвојат мудреците кои пеш пристигнуваат на местото на раѓањето и епизодата која го илустрира разговорот на Јосиф со еден од овчарите. Во поствизантиско време Богородица се слика во различна положба. Во некои споменици таа седи, а во други мајчинството е нагласено со сликање на Богородица како гледа кон штотуку родениот Христос.⁶⁴ Во XVI век се забележува уште еден интересен иконографски модел на сцената Раѓање Христово – Богородица, клекната на колена пред детето, со прекрстени раце на градите. Овој образец се врзува за критските зографи, поточно за Теофан Критски. Преку неговото творештво на Света Гора, моделот навлегува и во подрачјето на централниот Балкан.⁶⁵ Во Нерези е избран доминантниот образец, со

⁶³ Б. Годић, Старо Нагоричино, Београд 1993, стр 101 и заб. 78.

⁶⁴ Богородица која гледа кон што туку родениот Христос има во Поганово (1499) (в. Б. Живковић, Поганово. Цртежи фресака (предговор Г. Суботић), Споменици српског сликарства средњег века 5, Београд 1986, 20), Св. Петка во Вуково (1598) (в. Е. Флорева, Средновековни стенописи. Вуково 1598, Софија 1987, сл. 23 на стр. 48). За црквата во Лескоец, Богородичината црква во Велестово, Богородица Милостива на Преспа в. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, сл. 16 на стр. 39, сл. 42 на стр. 66. Иконографско решение во кое Богородица седи и гледа кон што туку родениот Христос има во црквата Св. Никола во Вица (1618/19) дело на линотопските мајстори. Спореди: А. Τουρτα, Οι ναοι του Αγίου Νικολαου στη Βιτσα και του Αγίου Μηνα στο Μονοδενδρι, Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων ατο το Λινοτοπι, Αθηνα 1991, 73 i πιν. 43.

⁶⁵ Вакво иконографско решение има во црквата Св. Илија на Илиенскиот манастир. Види: А. Кирин, Зидно сликарство цркве Светог Илије у Илијенском манастиру, ЗМСЛУ 29-30, Нови Сад 1993-94, 316.

поставеност на главата на Богородица спротивно од сина си, којшто е воспоставен уште во постиконоборечко време во минијатурното сликарство од IX-X век.⁶⁶

Сцената *Сретение* е насликана во горниот дел на источната страна на јужниот свод. Учесниците во сцената се прикажани во преден план, а во задина се гледаат архитектонски кулиси и цибориум. На десната половина прикажани се Јосиф и Богородица, а на левата, Симеон Богопримец и пророчицата Ана зад него. Јосиф е прикажан во од. Тој со левата нога, испружена нанапред чекори кон Симеон. Облечен е во окер хитон и теракотен химатион. Во рацете, целосно покриени од химатионот, тој држи кафез со гулаб (еребица). Фигурата на Богородица е сочувана од половината нагоре. Таа е означена со натпис, кој е испишан лево и десно од нејзиниот лик $\overline{\text{MP}} \overline{\text{ΘΥ}}$. Положбата на телото на Богородица го прикажува моментот на предавање на Христос на Симеон. Нејзините раце се кренати како штотуку да го предала Христос. Поради оштетеноста на централниот дел од сцената фигурата на Симеон Богопримец е исто така видлива од половината нагоре. Тој е благо навален нанапред кон Богородица и во рацете го држи малиот Христос со што буквално се оправдува неговиот епитет Богопримец. Од малиот Христос е сочувана само главата околу која јасно се гледа ореолот со впишан крст на кој се испишани буквите ΘCN . Десно од ликот на Христос се чита неговиот натпис $\overline{\text{IG}} \overline{\text{XC}}$. Зад Симеон е прикажана пророчицата Ана во профетски став, со едната рака крената нагоре и со нагласено испружен показалец. Архитектурата насликана во заднината на сцената е богата и детално насликана. Се забележуваат прозорските отвори на градбите, со завеси или драперии врзани по средината. На покривите на градбите детално се насликани дури и керамидите.

Во поствизантиско време, сцената Сретение се среќава речиси подеднакво во симетрична и во асиметрична варијанта. Во Нерези таа е симетрично решена. Сликарот на едната половина ги претставил Ана и Симеон, а на другата Јосиф и

⁶⁶ За положбата на Богородица во однос на новороденчето опширна анализа прави: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVI siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1960, 99-114.

Богородица. Симетрично решение на Сретението е насликано и во црквата Св. Спас во селото Добри Дол.⁶⁷ Христос во рацете на Симеон го гледаме во црквата Раѓање на Богородица во село Бразда,⁶⁸ Скопско. Ако кон ова ги додадеме и градбите насликани во заднината кои во обете сцени се слични и парниот распоред на фигурите, тогаш може да констатираме дека се работи за иконографски многу слично решение. Иконографски карактеристичен детаљ во Нерези се покриените раце на Јосиф во кои тој ги носи даровите. Покриените раце ги имаат светителите кои директно „комуницираат“ со Христос. Тие се знак на длабока почит/адорација кон Спасителот.

Сцената *Крштевање* е насликана на фронтонот на јужниот ѕид, лево од бифората. Централно е претставен Христос во реката Јордан. Опашан со перизома тој стои на четвртеста камена плоча од која излегуваат змии. Ликот на Христос е избледен. Во горниот дел на сцената, над Христос, прикажан е сегмент од небо од кој се слушта зрак врз Христос. Во сегментот небо насликан е Старецот на деновите со сигнатура IG XG. Десно од Христос е Јован Крстител кој е прикажан во моментот на чинот на крштевањето, со десната нога во исчекор и со десната рака крената кон Христос. На другата страна прикажани се три ангели скалесто поредени, а заднината е традиционално решена со скалест планински пејзаж. Во долниот дел е прикажана женска фигура со темно син плашт која јава на риба. Се работи за персонификација на морето. Прикажана е уште една фигура, но за жал не е јасно видлива. Веројатно се работи за персонификацијата на реката Јордан.

Плочата на којашто стои Христос и под која излегуваат змии, својата текстуална предлошка ја има во псалмот 74, 13. Ваквата претстава е алегоричка за победата на злото и пеколот, којашто во себе ја носи чинот на крштевање.⁶⁹

Најкарактеристична за оваа сцена е претставата на Старецот на деновите во небесниот сегмент. Овој детаљ е редок во современото сликарство. Со неговото

⁶⁷ Б. Видоеска, Црква Св. Спас во с. Добри Дол – Скопско, ЗСУММ 2, Скопје 1996, 169.

⁶⁸ Ј. Чокревска – Филип, Белешки за црквата Раѓање на света Богородица во село Бразда, ЗСУММ 6, Скопје 2007, 207 и сп. сл. 11 на стр 210.

⁶⁹ За ова види: А. Серафимова, Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 65.

сликање и со сликањето на светиот Дух⁷⁰ се затвора Светото Тројство – Отец, Син и Свет Дух и ликовно се визуелизира догматиката за христијанската тринитарност. Иконографско решение на сцената, со приказ на Старецот на деновите во сегментот небо, во скопско има уште и во црквата на Кучевишкиот манастир.⁷¹

Следната насликана сцена од циклусот е *Лазаровото воскреснување*. Насликана е на западната страна на јужниот свод. Случката се одвива во подножјето на два скалесто прикажани рида, со скудна вегетација, помеѓу кои се назира градот Витанија. На левата половина од сцената е насликан Христос со апостолската поворка зад него. Христос е прикажан со нимб во кој е впишан крстот на кој се испишани буквите O ΩN. Неговата десна рака е крената и испружена кон напред. Апостолската поворка брои десет апостоли. Дел од нив се свртени еден кон друг, како да се прикажани во разговор. Последниот апостол од групата го засукува ракавот на својот химатион. Пред Христовите нозе, се кленкати сестрите на Лазар, Марија и Марта. Едната од нив поставува крпа на која згаснува Христос. На десната половина од сцената е прикажан воскреснатиот Лазар и група Евреи, составена од четири забрадени фигури, облечени во долги облеки од кои секоја е во различна боја. Првиот од нив, со крената рака го гледа воскреснувањето, а останатите гледаат во Христос и апостолската поворка. Воскреснатиот Лазар, со ореол е исправен пред отворениот гроб и замотан во завои. Пред него има две фигури од кои едната ги одмотува завоите, а другата го крева капакот од гробот.

Забележуваме дека во сцената се насликани десет апостоли иако просторот дозволува сликање на дванаесет. Произволното сликање на апостоли е карактеристика на зографот и се забележува и во други сцени. Иконографски интересен е апостолот кој го засукува својот ракав. Од сцената се издвојува една од сестрите на Лазар која со парче ткаенина ја допира Христовата нога. Овој детал

⁷⁰ Според кажувањата на сите четворица евангелисти, Светиот Дух, отелотворен како гулаб се спуштил врз Христос при Крштевањето (Матеј III, 13-17; Марко I, 4-11; Лука III, 21-22; Јован I, 19-34). Во Нерези, зографот не го насликал гулабот туку прикажал само зрак, кој слегува од небото врз Христос.

⁷¹ А. Серафимова, Кучевишки манастир, 65.

дополнително ја потврдува божественоста на Христос, бидејќи според старата традиција, божеството не се допира со гола рака.⁷²

Преображението е насликано на јужната страна на западниот свод. На врвовите на скалестите ридови поставени се Исус Христос, придружен од пророците Илија и Мојсеј. Христос е насликан централно, Илија е на ридот десно од Христос, а лево, на друг скалест рид стои Мојсеј, кој во рацете веројатно држи плоча/книга со десетте божји заповеди. Во предниот план на сцената, паднати од силната божествена светлина, се насликани фигурите на Петар и на Јован кој со едната рака го покрива лицето штитејќи се од јаката светлина. Фигурата на апостолот Јаков не е сочувана. Христовата фигура, насликана во геометрискиот центар на сцената е вrameна во три рамки од божествена светлина. Внатрешните се четвртести и од нив излегуваат зраци, додека надворешната рамка, воедно и најголемата, е кружна.

Иако сцената хронолошки претходи на Лазаровото воскресение сепак е насликана по него со цел поместување на оваа сцена во западниот крак од наосот. Издвојувањето на Преображението и неговото сликање најчесто во западните делови на наосите вон хронолошкиот редослед на случките од Великите празници е интересна појава,⁷³ која се следи во помалите охридски цркви од XIV век.⁷⁴ Оваа местоположба во XV век станува (честа) преземена традиција и е карактеристична за таканаречената Охридска сликарска школа од XV век.⁷⁵ Инверзијата на сцените кон крајот на XVI и почетокот на XVII век не произлегува од актуелните учења, туку претставува продолжение/инерција на втемелената сликарска традиција.⁷⁶

⁷² Во врска со овој детаљ, во науката се спомнува влијанието на античкото верување дека божеството не смее да се допира со голи раце, в. Исто, заб. 14 на стр. 64.

⁷³ Во науката оваа појава се поврзува со исихазмот, в. А. Серафимова, Фрескоживописот во црквата Св. Димитрија во Охрид во контекст на градското сликарство во втората половина на 14 век, ЗСУММ 6, Скопје 2007, заб. 15 на стр. 66.

⁷⁴ Преображение насликано на западниот ѕид има во црквата Св. Димитрија во Охрид. (в. Исто, 66), Константин и Елена (1400), каде што Преображението е со големи димензии и доминира на западниот ѕид, (в. Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од 14 век, Охрид 1980, 161), Мали Свети Врачи (Исто, 48), Св. Никола Болнички (1330 - 40), (Исто, 42).

⁷⁵ Примери за ова се црквите Св. Илија во Долгаец (1454/5), Св. Богородица во Велестово (1444-1450/51), манастир Матка (1496/97), в.Г. Суботик, нав. дело, 57, 67, 158.

⁷⁶ Проучувајќи го сликарството на подрачјето на Пеќската патријаршија, С. Петковиќ нагласува дека Преображението често се наоѓа на западната страна во наосите на црквите, сп. С. Петковиќ,

Освен оваа диспозиција на сцената, сè друго е во рамките на иконоргафските стандарди.

Наспроти Преображението е насликана сцената *Влегување во Ерусалим*.

Централно е прикажан Христос на белото осле. Тој е облечен во темен хитон и светол химатион. Со ликот е свртен кон апостолската поворка зад него. Христос има ореол во кој се забележува впишан крст со буквите **О СМ**. Апостолската поворка е оштетена, така што од апостолските фигури видливи се само долните делови на облеките и стопалата. Пред белото осле две деца ги соблекуваат своите облекувања, а трето во двете раце држи маслинови гранчиња и му дава на ослето да јаде. По средината на сцената се извишува маслиново дрво на кое едно дете се качува, а други две, веќе качени, кинат маслинови гранчиња. На десниот дел од сцената е прикажана група луѓе кои го гледаат Христовото влегување во Ерусалим. Над оваа група е прикажан Ерусалим, а на другата страна на сцената прикажан е ридест предел. Градот Ерусалим има сложена архитектура, обиколена со тврдината и влезната порта.

Распетието е насликано на источната страна на северниот свод. Живописот во овој дел од наосот претрпел најмногу оштетувања и сцените се делумно сочувани и тешко „читливи“ во деталите. Од сцената Распятие денес е сочувана само горната половина. Распнатиот Христос, со главата благо падната на десното рамо е поставен централно. Мускулатурата на неговото торзо е нагласена, додека екстремитетите му се многу слаби. Десно од крстот е насликана Богородица на чиј лик се забележува тагата и болката. Нејзиниот поглед е вперен кон Христос. Богородица носи темен мафорион и е придружувана од четири придружнички. На левата страна прикажани се две фигури со ореоли – првата е апостолот Јован, а втората е фигурата на Лонгин. Лонгин е претставен во кратка туника и со кружен штит во левата рака. Според положбата на десната рака претпоставуваме дека тој

Зидно сликарство, 67. Преображението по Лазаровото воскресение било насликано и во наосот на Св. Архангели во Кучевиште, А. Серафимова, Кучевишки манастир, 66. Во Св. Петка во Вуково (1598) Преображението има исто така издвоен ликовен третман, Е. Флорева, Средновековни стенописи, 76.

со неа го држел копјето. Погледот на Лонгин е насочен кон распнатиот Христос. Во заднина се гледаат градските ѕидини, а во горниот дел од сцената лево и десно од краците на крстот прикажани се два ангели. Доколку се погледне старата фотодокументација за Нерези, на една фотографија од 1955 може да се види и долниот дел од сцената. Така констатираме дека под крстот бил насликан Адамовиот череп.

Во поствизантиско време оваа сцена често изобилува со детали и е дополнета со мноштво епизоди. Се мисли дека иконографската опширност на сцената во овој период произлегува од итало-критските влијанија.⁷⁷ Распетието во црквата Св. Пантелејмон е многу едноставно. Тоа ги содржи само основните иконографски елементи. Во црквите, пак, живописани од линотопските мајстори, Распетието е наративно.⁷⁸ И во црквата Преображение во Велциста, дело на зографот Франгос Кондарис, Распетието има наративно решение, при што сцената изобилува со фигурални и други иконографски елементи.⁷⁹ Во науката, иконографијата на Распетието во Карлуково кое, исто така, е епски визуелизирано, се поврзува со западни влијанија.⁸⁰

Нерешкото Распение иконографски е блиско до решението во Св. Петка во Вуково (1598), каде што се налиќани само основните иконографски елементи.⁸¹ Едноставно Распение е наслиќано и во Богородичината црква во Побожје (1592/93).⁸²

Распетието во Нерези има збиена односно едноставна иконографија и може да се вброи во групата на споменици на Балканот каде преовладала оваа едноставна варијанта.

⁷⁷ А. Серафимова, Кучевишки манастир, заб. 43 на стр. 68.

⁷⁸ Во Вица, Марија Магдалена го прегрнува крстот. Прикажани се Гестас и Дисмас, пророк, група Евреи и мноштво други детали не само од евангелските текстови туку и од апокрифите, А, Τουρτα, nav. delo, 110.

⁷⁹ А. Stavropoulou – Makri, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintures Kondaris, Ioannina 1989, 79 – 81.

⁸⁰ В. Пандурски, нав. дело, 104.

⁸¹ Е. Флорева, средновековни стенописи, 81.

⁸² Сопствени теренски белешки.

Сцената *Мироносиците на гробот* е насликана на фронтонот на северниот ѕид, источно од бифората. Сочуван е дел од натписот со кој сцената била означена [ΓΡ]ΟΒ̄̄ ΧΒΟ. Случката се одвива пред два скалести рида, чии карпести површини се нагласени со бела боја. На левата половина насликани се жените мироносици, чиј број не може да се утврди поради избледеноста на сцената. Наспроти нив е насликан ангелот над Христовиот гроб, облечен во бело и со раширени крилја. Делот од фреската под ангелот, каде што би требало (според иконографските стандарди) да биде насликан празниот Христов гроб и паднатите војници не е сочуван.

Сцената која го илустрира *Христовото Симнување во адот* е насликана во подножјето на западната страна на северниот свод. Сочуван е само еден поголем фрагмент од десниот дел на сцената, на кој се гледаат Христовите стопала како газат врз искршените адски порти и дел од групата на праведните насликани на десната страна. Христовите стопала се свртени кон десно, па според нив можеме да ја претпоставиме диспозицијата на Христовата фигура. Помеѓу старозаветните праведници се идентификува фигурата на Јован Крстител и тоа според карактеристичната физиономија и големиот крст во рацете. Неговата фигура е значително поголема од останатите. На крајот на групата, судејќи според облеката веројатно се наоѓа кралот Давид. Во преден план е прикажан Адам, кој со подигната рака го чека своето избавување. Само тој е во исчекор и со главата крената кон Христос. До Адам е насликана женска фигура. Веројатно се работи за Ева.

Живописот во овој дел од наосот е најоштетен. Уште на фотографиите од 1955 година се забележува дека оштетеноста на сцената е голема, но сепак сочуваниот фрагмент е поголем. Токму на тие фотографии го читаме натписот на сцената испишан во горниот десен агол ΒΣ̄̄ΚΡ̄̄Σ̄̄ΝῙ̄Ε ΧΒΟ, а се читаат и дел од натписите испишани покрај Христос (ΧΘ) и Јован Крстител (ΙΘ). Благодарение на тие фотографии можеме да заклучиме дека сцената се одвива во простор сместен помеѓу ридови, пред темниот отвор на адот. На десната страна, надвор од адот се

гледаат светители со карактеристично нагласени очи.⁸³ Во заднина се надвишуваат скалесто насликани ридови помеѓу кои во горниот десен агол е насликан еден ангел.⁸⁴

Во Нерези, сцената Симнување во адот е особена поради поставеноста на праведниците на десната страна. Познато е дека традиционалната иконографија на оваа сцена подразбира повторување на диспозицијата на рај (праведни) и пекол (грешни) од Страшниот суд, од каде што произлегува и доминантниот образец во кој праведните со нимбови се поставени на левата страна, а меѓу нив е св. Јован Крстител.⁸⁵

Сцената *Вознесение* е претставена на источниот свод. На темето од сводот е Христос во мандорла, носен од четири ангели. Тој е облечен во светло црвен хитон и светло син химатион и во едната рака држи затворено евангелие. На северниот дел од сводот се претставени апостолите кои го гледаат Вознесението. Тој дел е речиси целосно уништен. Видлив е само мал дел од апостолите со главите кренати нагоре.

Успението има најголеми димензии од сите сцени во црквата – насликано во две зони ја зафаќа целата површина на западната лунета. Централно е насликан одарот, со мртвото тело на Богородица. Над одарот, во мандорла со прекшен лак, фланкиран од два ангели е прикажан Христос со душата на Богородица во своите раце, прикажана како бебе во повој. Околу одарот се собрани апостолите, мноштво жени и четири црковни отци насликани со ореоли и облечени во полиставриони и омофори. Во науката се познати имињата на четворицата отци кои се вклучуваат во сцената Успение – Јаков, брат Божји, Дионисиј Ареопагит, Тимотеј и Еротеј.⁸⁶ За жал, во Нерези архијереите не можат да бидат прецизно идентификувани поради избледеноста на нивните ликови, но и поради нивниот воопштен приказ. Пред

⁸³ Овие остатоци се дел од сликарството на Јаков Г. Зографски.

⁸⁴ Сметаме дека овој ангел е дел од поствизантиската презентација на сцената.

⁸⁵ Н. Покровскій, Евангелие въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ, Санктпетербургъ 1892, 391-425 (особено 423-424).

⁸⁶ А. Серафимова, Кучевишки манастир, 71.

одарот на Богородица е насликан ангелот што ги пресекол рацете на Евреинот Ефониј којшто пробал да го преврти/осквернави одарот на Богородица. Фигурата на Ефониј денес не е сочувана.⁸⁷ Во заднината на сцената има богата насликана архитектура, која како и во другите сцени е детално разработена. Втората зона на сцената го илустрира вознесението на Богородица *in corpore*. Богородица е седната на раскошен престол со полукружен наслон, носен од два ангели. Пред портите на небесниот Ерусалим се насликани уште два ангели. Од двете страни се насликани апостолите, поединечно претставени во облачиња носени од ангели. На левата страна бројот на апостоли е шест, а на десната пет. Следејќи ги известијата на апокрифите како и упатствата во ерминиите, на погребот на Богородица присуствувале сите 12 апостоли со тоа што Јуда е заменет со присуството на апостолот Павле. Се чини дека во Нерези е применета матрицата во која се сугерира иземање токму на Јуда. Поствизантискиот ликовен материјал покажува дека бројката на апостоли варира во горниот дел на проширената иконографија на Успението.⁸⁸

Во сликарството, сцената Успение својата иконографска експанзија ја бележи околу 1300 година кога празникот добил со голема популарност. Тековните случувања имале директно влијание на оваа појава. Византискиот цар, Андроник II, со царски декрет на празникот му посветил цел месец бидејќи неколку дена не биле доволни да се прослави Богородица, нејзиното Успение и Вознесение на небото. Во тие години сцената се дополнува со епизоди, нејзината иконографија се усложнува и се создаа Успенскиот циклус. Најстариот зачуван Успенски циклус се наоѓа во наосот на црквата Св. Богородица Перивлептос во Охрид (1295).⁸⁹

Наративното решение на сцената Успение на Богородица во периодот на турското владеење е добро познато и во повеќето решенија на сцената од овој период не недостасува речиси ниту еден детаљ од иконографски најразвиените

⁸⁷ При конзерваторските работи на живописот, со несоодветен ретуш е избришана фигурата на Ефониј.

⁸⁸ Во Кучевишки манастир во Вознесението на Богородица насликани се 12 апостоли (сп. А. Серафимова, Кучевишки манастир, 40-41), во Св. Никола во Стрезовце има 11 апостоли (геренски белешки), во Ломница има 8 апостоли (Ј. Шево, Манастир Ломница, Београд 1999, сл. XI на стр. 75) итн.

⁸⁹ Б. Тодиќ, нав. дело, 103.

решенија од XIV век.⁹⁰ Во науката е изнесено мислење дека архаичната варијанта на Успението, без Вознесението на Богородица на небо е карактеристика на спомениците во јадрото на Пеќската патријаршија, а пак наративната верзија се поврзува со сликари дојденци, односно грчки воспитаници.⁹¹ Нерешкиот сликар вешто ја искористил големата сликарска површина и го насликал Успението на Богородица со многу детали и учесници.

⁹⁰ L. Wratlslav Mitrovic - N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byzantinoslavica* 3, Praha 1931, 150-166.

⁹¹ Љ. Шево, нав. дело, 109.

решенија од XIV век.⁹⁰ Во науката е изнесено мислење дека архаичната варијанта на Успението, без Вознесението на Богородица на небо е карактеристика на спомениците во јадрото на Пеќската патријаршија, а пак наративната верзија се поврзува со сликари дојденци, односно грчки воспитаници.⁹¹ Нерешкиот сликар вешто ја искористил големата сликарска површина и го насликал Успението на Богородица со многу детали и учесници.

⁹⁰ L. Wratislav Mitrovic - N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byzantinoslavica* 3, Praha 1931, 150-166.

⁹¹ Љ. Шево, *нав. дело*, 109.

ХРИСТОВИТЕ СТРАДАЊА

Случките од страсниот циклус хронолошки започнуваат по Христовото влегување во Ерусалим, ги илустрираат последните денови од Христовиот живот и се базираат на евангелските настани кои ги опишуваат Христовите маки и страдања. Циклусот во Нерези брои осум сцени, главно насликани на долните делови од сводните површини.

Циклусот започнува со *Тајната вечера*, насликана на долниот дел од источната страна на јужниот свод. Сцената го илустрира моментот кога Христос им соопштува на апостолите дека еден од нив ќе го предаде (Матеј XXVI, 21-23; Марко XIV, 18-20; Лука XXII, 21-23). На левата горна страна таа била означена со натпис кој денес е тешко читлив. На централно насликаната овална трпеза поставени се два сада - кантароси, путир, матарка (барде), лебови и репки. Околу неа седат апостолите, од кои се сочувани само десет, прикажани во момент на разговор свртени меѓу себе или кон Христос. На левиот заден дел од трpezата седат четворица апостоли. Тие се стари и со бели коси, облечени во светли или сини хитони и окер или светлоцрвени химатиони. На десната страна од трpezата бил насликан Јуда. Фигурата на Јуда не е целосно сочувана, но се гледа неговата лакомо испружена рака на трpezата. На раката се забележува дел од облеката со жолта боја, со што Јуда дополнително се разликува од останатите апостоли. На овој дел од трpezата се насликани уште двајца млади апостоли, голобради и со кратки кафеави коси. На предната страна на трpezата се насликани тројца апостоли. Двајца се прикажани во профил, од кои, едниот е со крената рака во која се забележува мало бокалче (чоканче), при што тој изгледа како да наздравува. Апостолот помеѓу нив е целосно свртен со грбот и со тилот од гледачот. Претставата на Христос не е сочувана, но судејќи според сочуваниот дел од сцената, Христос бил насликан централно. Во заднината, по целата должина на сцената е насликан сид со висока, четвртеста кула на левата страна. Зад сидот пак се гледа голем рид.

Тајната вечера во Нерези е симетрично решена. Апостолите не се статични, туку тие се прикажани во жив разговор. Во очи паѓаат апостолите насликани во

преден план, особено невообичаената поставеност на едниот од нив. Интересно е групирањето на апостолите – постарите на десната страна, а помладите на предната и на левата страна на трpezата.

Во поствизантиско време сцената ја гледаме во две варијанти – симетрична и асиметрична. Асиметричната схема со поставеност на Христос на левата страна е обележје на интерпретацијата на темата во средиштето на Пекската патријаршија, додека кај романските и светогорските решенија вообичаена е централната претстава на Христос.⁹² Уште поинтересен елемент е поставувањето на апостолите во разговор и дел од нив задолжително во преден план на клупата.⁹³ Претставување на апостоли во предниот план на сцената и нивното вртење на грб се забележува во уметноста во XIV век, а се среќава често во декорацијата на костурските споменици од XVI век.⁹⁴ Она што во Нерези отскокнува од останатите илустрации на сцената каде има апостоли во преден план, е апостолот кој е целосно свртен со тилот и со грбот кон гледачот. Поставувањето на апостолот од целосен грбен ракурс е ретко и нестандартно.⁹⁵ Во ретките примери се вбројува и оној од црквата Св. Мама (1495) во Луварас, каде што зографот, исто како и нерешкиот насликал апостол во преден план, целосно свртен со тилот од гледачот.⁹⁶ За компаративните проследи, значајна е сцената од селската црква во Шишево. Таму, иако Христос е поставен на левата страна од трpezата, интересен е ракурсот на апостолите насликани во преден план – тие се речиси целосно свртени од гледачот, а едниот од нив во раката држи некаков сад.⁹⁷

Во Лескоец (1461/2), споменик на таканаречената Охридска сликарска школа од XV век, во Тајната вечера се насликани четворица апостоли во предниот план на сцената, од кои двајца се претставени во грбен профил.⁹⁸ Во манастирот Матка 1496/97, бројот на апостоли кои седат на клупата во преден план е пет, но

⁹² А. Серафимова, Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 73.

⁹³ Исто, заб. 6 на стр. 73.

⁹⁴ Ј. Николиќ – Новаковиќ, Црквата во Градовци и една сликарска работилница од втората половина на XVI век во околината на Скопје, Културно наследство бр 22-23, Скопје 1995-96, 98.

⁹⁵ В. А. Uspenski, Poetika kompozicije. Semiotika ikone, Beograd 1979, заб. 123 на стр. 346.

⁹⁶ Спореди: С. Р. Charalampidis, Postbyzantine scenes from the Passion of Christ in the church of the Holy Cross of Agiasmati, Cyprus, ЗМСЛУ 34-35, том II, Нови Сад 2003, илустрација без нумерација со легенда: The Last Supper, 1495, church of St. Mamas, Louvaras.

⁹⁷ Сопствени теренски белешки.

⁹⁸ Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од 15 век, Охрид 1980, сл. 78 на стр. 102.

ниту еден од нив не е прикажан дури ни во профил. Нивните ликови се тричетвртини свртени кон гледачот.⁹⁹ И кај зографите од Линотопи е честа варијантата на сцената во која се прикажуваат апостоли претставени во преден план, свртени со грб кон гледачот. Во црквата Св. Никола во Вица, во Тајната вечера има апостоли претставени во прв ред, односно свртени со грбот кон гледачот, меѓутоа тричетвртини од нивните ликови се видливи за гледачот. Во црквата Св. Никола во Костур, но и во низа други решенија, каде се прикажани апостоли во преден план на сцената и покрај нивниот грбен ракурс, сепак нивните ликови се тричетвртини видливи. Претставувањето на апостол свртен со тилот може да се протолкува како резултат на недоволната сликарска вештина и слабо теолошко познавање на сликарот на сцената или како еден целосно реалистичен пристап при интерпретирањето на сцената.

Сцената *Миџе на нозете* е традиционално насликана по Тајната вечера.¹⁰⁰ Таа е означена со натпис кој денес е тешко читлив. Текстуалната предлошка за оваа сцена се наоѓа во Евангелието по Јован (XIII, 4-15). Во Нерези, Христос стои на левата страна од композицијата облечен во темно црвен хитон и опашан со бела престилка. Тој е благо навален со рацете испружени кон апостолот Петар и има ореол со впишан крст со буквите O CM. Пред Христос е насликана правоаголна клупа, без наслон и со токарени столпчиња, на која седат шест апостоли. Прв е апостолот Петар со обувките собуени и со левата рака насочена кон своето чело. Зад него се гледа главата на уште еден апостол кој гледа кон Христос. Следните три апостоли на клупата се прикажани во момент на меѓусебен разговор. Тие се постари, со бели коси и бради, а едниот од нив, средниот е проќелав. Зад петте апостоли затскриена е фигурата на уште еден апостол, но од него се забележува само дел од главата. Во преден план, пред клупата, веднаш до Христос е прикажан садот со вода кој има кружна форма и е подигнат на ногарка.

⁹⁹ Исто, сл. 111 на стр. 150.

¹⁰⁰ И покрај тоа што сцената *Миџе на нозете* хронолошки претходи на Тајната вечера, таа редовно се слика по неа. Во поствизантиско време во некои цркви се забележува точниот библиски редослед на случувањата. Примери за ова се црквата на Богородица во Матка (1496/97), Лопардница (крајот на 16 век), Св. Спас во Штип (1601), в. С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пеќке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 71.

Пред клупата се прикажани двајца млади, голобради апостоли, со кратки кафеави коси, како ги собуваат своите обувки. Првиот има карактеристични црни сенки насликани околу очите. Во заднина е насликан сид зад кој се гледаат две градби.

Нерешкото решение на сцената ја следи традиционалната, односно востановената иконографија.¹⁰¹ Истакнувањето на апостол кој ја собува сандалата, во предниот план на сцената се забележува уште во византиско време, како на пример во Протатон, Старо Нагоричино,¹⁰² Матејче.¹⁰³ Интересна е престилката која ја носи Христос. Таа исто така се забележува уште во византиско време, а ја има и во поствизантиско. Христос со престилка е сликан во делата на линотопските мајстори,¹⁰⁴ во Карлуково,¹⁰⁵ во сеславската црква¹⁰⁶ и др. Клупата на која седат апостолите ја забележуваме и во други сцени од црквата. Таа соодветсува со современиот црковен мобилијар.¹⁰⁷ Бројот на апостоли во оваа сцена е намален на осум, иако просторот дозволувал сликање и на останатите апостоли.

Молитвата во Маслиновата Гора е насликана на долниот западен дел од јужниот свод. Натписот испишан во горниот лев агол е на грчки јазик: Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ. Во подножјето на еден скалест рид со скудна вегетација се наоѓаат заспаните апостоли, насликани во различна положба. Бројот на апостолите е девет. На левата страна од ридот на една карпа е прикажан Христовиот плашт. На десната страна од сцената е прикажан Христос во разговор со седнатиот и буден апостол Петар. Христос е означен и со натпис ΙΗ ΧΘ, а зад него се гледа уште еден скалест

¹⁰¹ Во поствизантиско време сцената се дополнува со епизодата што го илустрира разговорот (договорот) на Јуда со Сатаната. Во науката, појавата на оваа епизода се врзува за седмата деценија на XVI век и епирската област, каде што за прв пат во сцената Миџе на нозете се јавува оваа новина. За ова в. А. Серафимова, Кучевишки манастир, 74. За примерот од Св. Стефан во Несебар види: Г. Геров, Класицизирацкото направление в балканското изкуство от XVI век. Стенописите на новата митрополиа в несебър, Проблеми на изкуството 2, Софија 1991, 23.

¹⁰² Б. Годић, Старо Нагоричино, Београд 1993, 112

¹⁰³ Е. Димитрова, Манастир Матејче, Скопје 2002, 140

¹⁰⁴ Α. Τουρτα, Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βιτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδενδρι. Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων απο το Λινότοπι, Αθηνα 1991, πιν. 56.

¹⁰⁵ В. Пандурски, Манастирската стенна живопис в Карлуково, Софија 2002, 80.

¹⁰⁶ Д. Каменова, Сеславската црква, Софија 1977, сл. 18 на стр. 35.

¹⁰⁷ Сликаниот мобилијар во сцените во Кучевишкиот манастир (каде што постои и автентичен црковен мебел) е многу сличен на овој во Нерешката црква, сп. А. Серафимова, Кучевишки манастир, сл. 26, 29.

рид. Во горниот дел од сцената повторно е прикажан Христос, овој пат во молитвен став, клекнат на колена и со рацете кренати кон ангелот кој се спушта од небескиот сегмент. Христос повторно е означен со натписот ΙC ΧC, а во крстот на неговиот ореол се испишани буквите Ο ΘΝ. Апостолите кои спијат ги опишуваат сите евангелисти освен Јован (Матеј XVI, 40-41; Марко XIV, 37-38; Лука XXII, 45-46), Христовиот разговор со Петар го наведуваат Матеј (XXVI, 40) и Марко (XIV, 37), а единствено Лука го споменува ангелот, кој на Христос му се јавил од небото (Лука XXII, 43).

Следната сцена од циклусот е сочувана фрагментарно. На долната јужна страна на западниот свод видливи се само три фрагменти. На горниот лев фрагмент се чита дел од натписот кој ја означувал сцената Η ΠΡΟ[ΔΟΣΙΑ] и се гледаат врвови од две копја. На долниот лев фрагмент се забележува ногата на веројатно војничката фигура која тука била наслкана. Според видливите елементи на фрагментите и делот од натписот, но и местоположбата на сцената во однос на целиот Страсен циклус заклучуваме дека тука било насликано *Предавството на Јуда*. За жал сочуваноста на сцената не е доволна за иконографска анализа.

Наспроти предавството било насликано *Петровото каење*. За жал и оваа сцена е фрагментарно сочувана. Во горниот дел испишан е натписот ΟΤΒΡΕΖΕ[ΝΙ]Ε ΠΕΤ[ΡΟΒΟ]. Десно од натписот, допојасно и со наведната глава е насликан апостолот Петар. Зад него е петелот кој го потсетува на Христовите зборови „...пред петелот да запее двапати, трипати ќе се одречеш од мене” (Марко XIV, 29-31; Лука XXII, 54-63; Јован XVIII, 12-27). На фрагментот од десниот долен дел на сцената се забележува дел од клекната фигура. Благодарение на натписот и на двата сочувани фрагменти ја идентификуваме сцената, меѓутоа тие не се доволни за подетална иконографска анализа.

Сликаството во северниот свод е најмногу оштетено. Идентификајата на сцената насликана на долниот западен дел на северниот свод е отежната.¹⁰⁸ Од сцената денес се сочувани два фрагменти. Едниот е во горниот лев дел од сцената, а другиот е по речиси целата должина на долниот дел на сцената. На горниот фрагмент, на левата страна ја гледаме Христовата фигура допојасно сочувана, свртена кон десно т.е. кон случувањето кое го илустрира сцената. Христос е насликан во темноцрвен хитон и светлосин химатион, со ореол околу главата покрај чија лева страна се забележува дел од натписот [IC] XC. Десно од Христос, исто така, сочувана од половината нагоре е групата на војници. Тие се насликани со шлемови на главите, а ликовите се видливи само на првите четворица од групата. Заднината е исполнета со сликана архитектура слична на онаа во другите сцени во црквата.

Долниот фрагмент иако е долг, сепак е со мала сликарска површина. Доколку се погледне внимателно, на десната половина од сцената се забележува правоаголна плоча. Овој нејасен детаљ би можел да биде дел од правоаголната клупа на која седат еврејските старешини Ана и Кајафа.

Десниот несочуван дел од сцената остава многу простор да бидат насликани уште фигури и иконографски елементи, а тоа ја отежнува идентификацијата на сцената.

Според контекстот и местоположбата на која е насликана сцената, диспозицијата на сочуваните учесници и нејзината поставеност во однос на целиот Страсен циклус може да станува збор за Исмејувањето, Патот на Голгота или пак Судањето кај Ана и Кајафа.

Сцената сепак може да биде идентификувана благодарение на постарата фотодокументација од 1955 година.¹⁰⁹ Иако уште тогаш оштетувањето било

¹⁰⁸ Во Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска) Скопје 2004, 8., сцената е идентификувана како Исмејување Христово. Ида Синкевиќ, истата сцена ја идентификува како Апсење Христово. За ова в. I. Sinkević, nav. delo, 98. Сцената е идентификувана без аргументација.

¹⁰⁹ М. М. Машниќ во својот труд посветен на фризот од светители во црквата неколку пати укажува на потребата од постарата фотодокументација при истражување на црквата бидејќи при многуте конзерваторско – реставраторски активности денес некои елементи се избришани. Види: М. М. Машниќ, Фриз светитеља у медаљонима у трећој зони наоса Св. Пантелејмона у Нерезима, Ниш и Византија III, Ниш 2005, заб. 36 на стр. 332.

големо,¹¹⁰ а фреската не била целосно исчистена од живописот од XIX век, сепак е видлив дел од натписот и еден многу индикативен иконографски елемент. Читливиот дел од натписот гласи: [ΠΡΙΒΟΔ'ΕΧΙ Κ[...]].

Иконографскиот детаљ кој ја потврдува идентификацијата е видлив под избледената облека на светителот насликан во XIX век, каде што јасно се забележува дел од клупа со токарени столпчиња. Според ова можеме да заклучиме дека овде била насликана сцената Судањето кај Ана и Кајафа. Клупата е насликана како онаа во сцената Миџе на нозете, но на оваа клупа седеле еврејските старешини Ана и Кајафа.

Следната сцена, насликана лево од бифората на северниот фронтон го илустрира *Судањето кај Пилат*. Во горниот дел на сцената испишан е натпис на словенски јазик [ΠΡΙΒΟΔ'ΕΧΙ ΚΑ ΠΙΛΑΤ'Ε]. Централно е насликан Пилат, облечен во царска облека со круна на главата. Пилат седи на престој со висок наслон во форма на буквата С, а нозете му се поставени на супеданеум. Престолот како и супеданеумот се декорирани со токарени столпчиња. Пред Пилат е подигнат садот со вода во кој тој ги мије рацете (Матеј XXVII, 24). Ликот на Пилат е свртен кон слугата на неговата жена Прокла, чија глава се назира од базиликалната градба насликана зад Пилат. Десно од Пилат е насликан војник во полна војничка опрема – со кратка туника, хламида, штит, меч зад грбот и шлем на главата. Левиот дел од сцената каде што бил насликан Христос не е сочуван.¹¹¹

Вакво иконографско решение, со војникот кој стои десно, со иста таква градба во заднина и со Пилат чиј поглед не е свртен кон Христос има во црквата Св. Никола во Богошевци близу Призрен.¹¹²

¹¹⁰ Целокупното сликарство во северниот свод е оштетено, но оваа сцена најмногу. За оштетувањата и интервенциите во црквата в. С. Спироски, Конзерваторските работи на живописот во црквата Свети Пантелејмон, село Нерези – скопско, Културно наследство 2, Скопје 1961, 107 – 113.

¹¹¹ За наративната иконографија на сцената на која влијаеле и апокрифните евангелија, в. С. Радојчиќ, Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, ЗРВИ XII, Београд 1971, 293-312.

¹¹² С. Петковиќ, Зидно сликарство, сл. 88.

На горниот западен дел од северниот свод е насликана една сцена од голгоските случувања. Станува збор за интересно иконографско решение во кое е прикажан моментот на приковувањето на Христос за крстот. Денес речиси половина од сцената е оштетена како и останатиот живопис во овој дел од храмот. Доколку се погледнат старите фотографии од живописот направени при конзерваторските зафати, може да се видат останатите делови од сцената кои денес не се сочувани. Така на една фотографија од 1960 година гледаме дека сцената, била скоро целосно видлива. Благодарение на неа, денес можеме да ја опишеме и согледаме сцената во целост, со повеќето иконографски поединости.

Во горниот дел бил испишан натпис на словенски јазик кој е тешко читлив [...]ТЪ ХЯ НИ КРЪТ. Крстот, насликан централно, е подигнат и Христос е поставен на него. Неговите раце се распнати, а погледот му е насочен надолу. Две фигури, прикажани зад краците на крстот ги прицврстуваат Христовите раце за краците. На левата страна, на висок постамент е качена една фигура облечена во војничка облека која со испружени раце ги кове клинците во Христовата дланка. Под него се насликани две постари фигури од кои едната има долга темна кафеава облека, капа на главата и брада и со крената рака му ги подава клинците (чеканот) на војникот над него. На десната страна е насликана скалата потпрена на крстот. На неа стои една машка, млада и голобрада фигура која кове клинци во другата дланка на Христос. Под неа, до подножјето на скалата стои една, исто така, млада и голобрада фигура која со крената рака му подава нешто, веројатно клинци или чекан. Во подножјето на крстот, под кој се гледа Адамовиот череп, прикажани се две фигури во војничка облека кои заковуваат клинци во Христовите нозе. Во заднината на сцената се гледаат ѕидините на Ерусалим со две кули, една на левата и друга на десната страна.

Описите на евангелистите, поврзани за Христовото распнување се површни. Токму затоа сцената именувана како Качување на крстот се илустрира во повеќе варијанти – Поставување на крстот, Христовото качување на крстот и Приковување на телото. Земајќи ги предвид двете фигури кои ги придржуваат рацете на Христос за крстот, двете кои коваат клинци во рацете и двете кои ги коваат клинците во нозете забележуваме дека нерешката сцена многу реално и дословно го претставува

Приковувањето на Христос на крстот. Сцената Приковување на Христовото тело е ретка во поствизантското сликарство. Таа претставува реткост и во византиските интерпретации на Страдањата. Имено, и во најекстензивните византиски решенија на циклусот на Христовите страдања, како во Дечани и Матејче, оваа сцена не била сликана. Насликана е во Лондонскиот псалтир и во псалтирот Барберини.¹¹³ Моментот на приковување е насликан и во Св. Никита во Чучер.¹¹⁴

Приковувањето на телото се забележува како дел од Христовото качување на крстот, но приковување, дословно илустрирано како во Нерези е навистина ретко во ѕидното сликарство. Сцената Приковување е опишана во ерминијата на Дионисиј од Фурна.¹¹⁵ Исто така, е опишана и во ерминијата на Зографски.¹¹⁶ Нерешкиот примерок покажува дека во нејзиното иконографско дефинирање, дословно е следено упатството во ерминиите.

¹¹³ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVI siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos, Paris 1960, 302-305.

¹¹⁴ Isto, 302.

¹¹⁵ Διονυσίου του εκ Φουρνα, Ерμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, Πετρούπολις 1909, 103.

¹¹⁶ М. Медић, Стари сликарски приручници II, Београд 2002, 609-610.

СВЕТИТЕЛСКИ ДОПОЈАСЈА ВО МЕДАЛЈОНИ

Како и во најголемиот дел од поствизантиските цркви, така и во Нерези е насликан фриз од светителски допојасја во медалјони. Фризот, насликан во третата зона на наосот го одвојува византиското од поствизантиското сликарство. Фризот со медалјоните, групирани по три, четири, или повеќе, во зависност од должината на сидот претставува значајна тематско-иконографска целина со несомнена црковно-теолошка подлога.¹¹⁷ Почнувајќи од јужниот сид на олтарот па преку јужниот, западниот и северниот крак на наосот, сè до северниот сид на олтарниот простор биле насликани повеќе од четириесет допојасни светителски претстави. Ова претставува навистина голема светителска галерија со многу групи на светители, жени, лекари, војници, црковни лица итн. Денес сите медалјони не се сочувани, а поради оштетеноста на живописот и избледување на натписите испишани покрај светителите, идентификувањето на голем број светители е отежнато.¹¹⁸ Заднината, односно целиот појас врз кој се насликани медалјоните во црквата е двобоен. Долниот дел е окер, а горниот син, што веројатно претставува обид на сликарот за алузија на земјата и небото. Самите медалјони се насликани како три рамки на светлина, со внатрешниот дел најтемен, а крајниот, односно надворешниот, најсветол. Уште една карактеристика за медалјоните е тоа што тие наизменично ја менуваат бојата, во комбинација меѓу сината и црвената подлога. Речиси сите маченици од медалјоните се прикажани на ист начин. Во едната рака држат крст, симбол на нивното мачеништво, а другата рака или ја покажуваат со дланката свртена кон гледачот, или пак со неа покажуваат кон својот крст. Карактеристично е тоа што сите светители го држат својот крст со рацете покриени од своите облеку.

Според групирањето на светителите во фризот, можеме да видиме дека се работи за една идејно осмислена тематска целина.

¹¹⁷ Од големо значење за фризот во Нерези е трудот на: М. М. Машнић, Фриз светителја у медалјонима у трећој зони наоса Св. Пантелејмона у Нерезима, Ниш и Византија III, Ниш 2005, 319-334.

¹¹⁸ За идентификација на светителите насликани во фризот в. Исто, 319 – 334. И. Синкевиќ во својот труд не пишува за фризот од медалјони. Таа само наведува дека е насликан, како што е обичај уште од палеологовско време. I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, 98.

Источната страна на јужниот крак не содржи медалјони, такашто фризот во наосот започнува на јужниот сид. Лево од бифората се насликани три медалјони. Претставени се тројца светители комеморирани на еден ист ден (11 ноември). Се работи за св. Мина, св. Виктор и св. Викентиј. Натписот покрај св. Мина иако не е сочуван, иконографските карактеристики и светителите до кои е насликан ја потврдуваат неговата идентификација.¹¹⁹ Натписите покрај другите двајца светители се делумно сочувани ([ГЪТ] [ВИ]КТОР; [ГЪТ] ВИКЕНТИ[Е]). Св. Мина и св. Виктор се свети војници, а св. Викентиј е ѓакон. Оваа светителска тројка, обединета со датата на црковниот календар е многу често застапена во поствизантското сликарство. Св. Мина е особено популарен во поствизантско време на Балканскот Полуостров. Тој е воинствениот коњаник кој се јавува секогаш онаму каде што верниците имаат потреба од помош.¹²⁰ Св. Мина и св. Виктор во Нерези не се насликани во војнички облеку, со што е нагласена токму нивната маченичка страна. Тие, како и ѓаконот Викентиј се прикажани во долги туники со бисерен околувратник, а преку левото или десното рамо имаат префрлено плашт, порабен со бисерна лента. Сите тројца во рацете држат крст, св. Мина со два крака, а св. Виктор и св. Викентиј со три крака. Св. Викентиј дополнително се разликува по тонзурата на главата.

Десно од бифората, на јужниот сид се насликани три медалјони со допојасните претстави на св. Гаврил Лесновски, св. Јован Рилски и св. Петар Коришки.¹²¹ Кон нив идејно припаѓа и следната биста, насликана на западниот сид

¹¹⁹ М. М. Машнић, нав. дело, заб. 9 на стр. 322. Заедно со Виктор и Викентиј се слика Мина Египетски. Хагиографската литература разликува двајца светители со истото име, св. Мина Атински и св. Мина Египетски. Токму Мина Египетски се комеморира на 11 ноември. Во најголемиот број цркви Мина се слика со бела тркалезна брада и бела коса што одговара со неговиот опис во ерминијата, в. А. Серафимова, Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 217.

¹²⁰ Е. Флорева, Средновековни стенописи. Вуково 1598, Софија 1987, 87.

¹²¹ Претставите на Петар Коришки се врзуваат за територијата на Пеќската патријаршија. Неговиот лик освен во Нерези е насликан во Припратата на Пеќската патријаршија (1561), Св. Никола кај Млечан (1601/2), Св. Никола во Богошевци (крај на XVI почеток на XVII век), За ова в. С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пеќке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 162, 197, 195. Интересно е тоа што Петар Коришки е претставен во западниот травеј во црквата на манастирот Матка. Други претстави на овој светител на територија на Охридската архиепископија не се среќаваат. Претставата од Матка е веројатно резултат на влијанијата што ги претрпувале пограничните области. За Манастир Матка в. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од 15 век, Охрид 1980, 154. За животот на овој светител види: Р. В. Катиќ, Постанак и прошлост хиландарског метоха манастира св. Петра Коришког, ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, 138-141. Види уште и: С. Нешиќ,

од јужниот крак на крстот од наосот. Во неа е претставен св. Прохор Пчински. Натписите иако избледени и денес се делумно читливи (ГИВРИИЛЪ ЛЕСК[ОВС]ВИЊ; ІЄ РИЛСКЪ; ПЕТАР[Ъ] КОРИШСКЪ; ПРОХ[О]РЪ ПШИНСКЪ).¹²² Четворицата светители се претставени со бели коси и бради, облечени се во мантии и носат по еден крст. Св. Гаврил Лесновски и св. Прохор Пчински имаат кулавки на главите. Идентификувани уште од И. С. Јастребов, спомнати од И. Снегаров,¹²³ овие светители сочинуваат интересна идејна целина која е одраз на црковно-историската клима и на амбициозноста на Пеќската патријаршија. Во припратата на Пеќската патријаршија се насликани повеќето балкански пустиножители (св. Јован Рилски, св. Гаврил Лесновски, св. Петар Коришки, св. Прохор Пчински, св. Јоаким Осоговски, св. Јоаникиј Девички).¹²⁴ Непосредно по обновувањето на патријаршијата ја согледуваме илустрирана желбата за црковна доминација на српската црква врз поголемиот дел од Балканскиот Полуостров. Таа како претендент за доминанта црква на Балканот ги претставува овие светители, со цел доближување до верниците. Без оглед на историската заднина, благодарение на ваквата политика, овие светители добиваат значајно место во општиот балкански православен пантеон.

Фризот продолжува на западниот крак од јужниот крст на наосот, со медалјоните на трите еврејски момчиња комеморирани на 17 декември: Ананиј (СТЪ АНАНИЈ), Азариј (СТЪ [А]ЗАРИЈА) и Мисаил (СТЪ [М]ИСАИЛ). Трите момчиња наречени уште и Седрах, Авденаго и Мисах се спомнуваат во книгата на пророкот Даниел (III, 7). Според книгата на пророк Даниел, тие како служители на Навукодоносор одбиле да се поклонат на статуата на богот Ваал со што го налутиле својот господар и биле фрлени во огнена печка. Нивниот Бог, од кого што не се одрекле ни по цена на својот живот ги избавил и тие излегле цели од печката.

Свети Петар Коришки и исихастичка традиција у Србији, Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки, Приштина, Београд 1998, 223.

¹²² И. С. Јастребов при посетата на Нерези во 1884 година прв ги прочитал овие имиња: И. С. Јастребов, Наставак бележака из мог путовања по старој Србији, ГСУД књ 57, Београд 1884, 45. На нив, во поново време укажува М. М. Машнић, Фриз светитеља у медалјонима у трећој зони наоса Св. Пантелејмона у Нерезима, Ниш и Византија III, Ниш 2005, 321.

¹²³ И. Снегаров, цитирајќи го И. С. Јастребов запишал дека во црквата биле насликани овие пустиножители. За ова в. И. Снегаров, Историја на Охридската архиепископија – Патријаршија отъ падането и подъ Турцитъ до нейното уништужение (1394-1767), Софија 1932, 456 – 457.

¹²⁴ С. Петковић, Зидно сликарство, 162.

„ ...огнот не им наштети на нивните тела, косата на главата им беше неопрлена, наметките неопштетени, никаков непријатен мирис од огнот не се фати за нив” (Даниел III, 27). Трите момчиња се насликани во туники со бисерен околувратник, на главите носат карактеристични капи, а во рацете држат крст.¹²⁵

Трите еврејски момчиња не се често застапени во поствизантиското ѕидно сликарство. Покрај нивните претстави во Нерези ги гледаме во фризовите во црквите во Морача,¹²⁶ Св. Јован во Велика Хоча кај Призрен,¹²⁷ Св. Никола во Богошевци кај Призрен,¹²⁸ Св. Никола крај Млечан кај Пек¹²⁹ и на други места. Во Св. Петка во Вуково, во Кучевиште, и во делата на линотопските мајстори трите еврејски момчиња не се среќаваат.

Фризот продолжува во западниот крак од наосот. На северниот ѕид од овој крак, за жал, денес е сочуван само дел од еден медалјон. Според типологијата на фигурата, во науката се претпоставува дека станува збор за Авксентиј¹³⁰ и дека токму во овој дел од фризот биле насликани Петозарните маченици.¹³¹ Доколку се земе предвид честата сликаност на оваа маченичка група, не е неверојатно тие да биле насликани и во Нерези.¹³²

Уште една потврда за идејното осмислување на фризот претставува западниот ѕид. По целата должина се насликани девет допојасја на жени светителки. Нивната идентификација е отежната поради воопштените иконографски карактеристики на светителките. Уште одамна во науката се забележани имињата на Теодора, Вера, Нада, Љуба и Екатерина,¹³³ меѓутоа денес

¹²⁵ М. М. Машниќ забележува дека при конзерваторските интервенции, поради некритичкиот ретуш Ананија го изгубил својот крст од рацете, в. М. М. Машниќ, нав. дело, заб. 12 на стр. 323.

¹²⁶ С. Петковиќ, Зидно сликарство, 174.

¹²⁷ Исто, 186.

¹²⁸ Исто, 195.

¹²⁹ Исто, 197.

¹³⁰ Авторката М. М. Машниќ, според личните истражувања претпоставува дека се работи за Авксентиј, в. М. М. Машниќ, нав. дело, 324.

¹³¹ Петозарни е епитетот со кој се означуваат Евстратиј, Авксентиј, Евгениј, Мардариј и Орест. Тие пострадале во Севастија за време на императорот Диоклецијан (13 декември). А. Серафимова, Кучевишки манастир, 218 особено заб. 105.

¹³² Петозарните маченици се популарни во поствизантиската уметност. Насликани се во Кучевиште (1631) (А. Серафимова, Кучевишки манастир, 218), во Св. Петка во Вуково (Е. Флорева, средновековни стенописи, 87) итн.

¹³³ М. М. Машниќ, нав. дело, 324, особено заб. 14.

нема траги од нивните натписи. Остаток од натписот има само кај првата (j-с) светителка во низот, но тој е нејасен и прочитан е како МИНО[ДО]РА.¹³⁴

На северниот ѕид од западниот крак, денес има само еден медалјон со неидентификуван светител.

На западниот ѕид од северниот крак се насликани: св. Алексие Човек божји (Б[Л]ИЖЕН[Ъ] АЛЕΞΙΕ ЧО[ВЕК] Б[ОЖИ]И), св. Стефан, крал Дечански (СТЕΦΑΝ[ΟΥ] ΚΡΑΥΛ[ΟΥ] ΔΕΧΑΝΣΚΟΥ), св. Павле Тивејски (ΣΤΥ ΠΑΥΛΟΥ ΘΙΒΕΙΟΥ) и св. Варлаам (ΣΤΥ ΒΑΡΛΑΑΜΟΥ). Идентификувани се уште од И. С. Јастребов, кој ги пренесува и натписите покрај нив коишто денес се тешко читливи или сосема избледени.¹³⁵

Алексиј е насликан како старец со бела долга запуштена коса и брада разделена на средината. Тој во левата рака држи крст со два крака.

Маченикот и крал, Стефан Дечански е облечен во светло сина облека. Има долга бела коса која паѓа по рамењата. Брадата е, исто така, долга и бела. На главата има круна од типот стема/венец, украсена со бисери. Во левата рака држи затворен свиток.

Неговиот култ се врзува исклучиво за територијата на Пеќската патријаршија, а во монументалното сликарство влегува по нејзината обнова, во 1557 година. Житието на Дечански е напишано од Григориј Цамблак, кој го составил додека бил игумен на Дечанскиот манастир.¹³⁶

Житието составено од Цамблак зборува за насилната смрт на Дечански и неговиот тежок живот. Тој е ослепен од татко му и убиен од својот син. Токму ова житие, коешто покојниот крал го прикажува како великомаченик го протежира српската црква.

Стефан Дечански како светител не се среќава во ѕидното сликарство до средината на XVI век. Дури по повеќе од сто години од составувањето на житието, граверот на Празничниот минеј на Божидар Вуковиќ во 1538 година го прикажува св. Никола како го предводи Дечански кон Христа.¹³⁷ По обновата на

¹³⁴ Исто, заб 14 на стр. 324.

¹³⁵ И. С. Јастребов, нав. дело, 45.

¹³⁶ За животот и смртта на Стефан Дечански се пишува, исто така, и во делото на архиепископот Данило II, Житија на српските кралеви и архиепископи.

¹³⁷ С. Петковиќ, Зидно сликарство, 83.

Патријаршијата култот на овој великомаченик се шири и наоѓа широк одраз во сликарството.

Тој е сликан во зоната на стоечки светители,¹³⁸ а во некои цркви тој е придружуван од св. Никола.¹³⁹ Текстуалната предлошка за ова поврзување на Дечански со св. Никола се наоѓа во Цамблаковото житие. Токму св. Никола му го враќа видот на ослепениот Стефан.¹⁴⁰ Поврзаноста оди дотаму што во црквата Св. Никола Дабарски во 1571 година ова чудо е вклучено во патроналниот циклус.¹⁴¹ Иако ниту една редакција на житијата на св. Никола не го споменува чудотворното враќање на видот на Дечански, сепак, инспирирани од Цамблаковото житие, сликарите на територијата на Пеќската патријаршија го вклучуваат ова чудо во рамките на циклусот на св. Никола.¹⁴² Покрај застапеноста на Стефан Дечански во ѕидното сликарство, тој бил сликан и на икони. Познати се иконите на Лонгин од Велика Хоча и од Дечани.¹⁴³

Помеѓу овие претстави на маченикот и крал Стефан Дечански на територијата на Пеќската патријаршија можеме да ја додадеме и претставата од Нерези. Притоа треба да се нагласи дека претставата на Стефан Дечански во Нерези се разликува од неговите останати претстави на територијата на Пеќската патријаршија.¹⁴⁴

¹³⁸ Стефан Дечански е насликан самостојно во првата зона во Богородичината црква во Студеница (1568), Архангел Михаил и Гаврил во Црна река кај Тутин (70-80-тите на XVIв.), Св. Никола во Велика Хоча (околу 1577), Николаџ во Бело Поле (70-тите на XVI в.), Св. Никола во Богошевици (крај на XVI или поч. на XVIIв.), Св. Никола во Кијево (1602-03), Манастир Пива (1604-06), Св. Никола во Подврх кај Бијело Поле (1613-14) и др. За ова в. Исто, 167, 177, 181, 184, 195, 197, 199, 210; Покрај нерешката претстава, Стефан Дечански во скопско е насликан уште во Кучевиште (1591), А. Серафимова, Кучевишки манастир, 110.

¹³⁹ Стефан Дечански, покрај св. Никола е насликан во Св. Никола во Дубочица (1565), Манастир Петковица (1588), Св. Никола во Млечан кај Пеќ (1601-02), Лишљан (крај на XVI или поч. на XVIIв.), в. С. Петковиќ, Зидно сликарство, 165, 185, 196, 195.

¹⁴⁰ Милутин наредил да се ослепи Стефан. Тој никогаш не бил целосно ослепен, но потоа носел црн превез околу очите. При превирањата за наследство на српскиот престол тој се враќа од манастир, чудесно прогледува (го вади превезот) и вели дека св. Никола му го вратил видот, ги победува ривалите и се враќа на престолот.

¹⁴¹ С. Петковиќ, Зидно сликарство, 83.

¹⁴² Стефан Дечански во рамките на циклусот на св. Никола е насликан и во Подврх 1614, Св. Никола Шишевски 1630 и во Св. Никола во Пеќ, Исто, 83.

¹⁴³ С. Петковиќ, Исто 83.

¹⁴⁴ Така на пример Стефан Дечански во наосот на Кучевишкиот манастир е насликан во дивитсион, со богато украсен лорос и отворена круна. Има густа темна коса и долга брада, а во десната рака држи жезол што завршува во форма на крст. За ова в. А. Серафимова, Кучевишки манастир, 109.

Следниот медалјон го содржи ликот на египетскиот пустиножител Павле Тивејски. Тој е препознатлив по својата карактеристична сламена облека и капа.¹⁴⁵

Последниот медалјон на овој ѕид го претставува св. Варлаам. Овој анахорет подвизувал 70 години во индиската пустина. Насликан е со бела коса и кратка брада.

М. М. Машниќ согледувајќи ги животите на четворицата маченици доаѓа до заклучок зошто тие се насликани заедно. Имено Алексиј, светител со римско потекло и пустиножител бил син на висок царски достоинственик. Стефан Дечански и покрај, според житието, маченичкиот живот сепак бил крал. Павле Тивејски бил син на богати родители, но се одрекол од своето наследство и заминал во пустиножителство во кое останал сè до својата смрт. Што се однесува до Варлаам, тој го подучувал во Христовата вера младиот индиски цар Јоасаф. Според ова станува јасно зошто овие светители се насликани заедно. Сите нив ги поврзува нивното богатство или владетелско потекло.¹⁴⁶

Фризот од медалјони продолжува на северниот ѕид од наосот, каде биле насликани шест медалјони. Денес лево од бифората се сочувани два медалјони, а десно еден. Во првиот е претставен старец со кратка бела коса и широка брада. Судејќи според облеката се работи за монах, но во отсуство на натпис тешко може да се идентификува кој е насликан. Тој во левата рака држи затворен свиток, а со десната благословува. Од натписот сочувани се само траги. Следниот допојасен светител во науката е идентификуван како младиот маченик св. Лавр.¹⁴⁷ Тој е насликан со кратка кадрава коса, мала глава и капа на неа. Облеката му е богато украсена со широк околувратник и лента која паѓа на средина, обете обрабени со бисери. Целата облека има бисерни апликации. Со едната рака држи крст со два крака, а другата, со дланката е свртена кон гледачот. Овој светител заедно со претходниот гледаат кон лево т.е. кон претходните светители.

Десно од бифората е насликан св. Пантелејмон. Тој е претставен со млад лик, кадрава и костенлива коса. Облечен е во сино зеленкаст хитон, а преку рамото има

¹⁴⁵ Павле Тивејски е насликан и во припратата на Пеќската патријаршија (1561), Студеница (1568), Архангел Михаил кај Требиње (1605), Св. Сава во Велимље кај Никшиќ (околу 1605), в. С. Петковиќ, Зидно сликарство, 162, 168, 201.

¹⁴⁶ М. М. Машниќ, нав. дело, 329.

¹⁴⁷ Исто, 329.

црвена наметка со бисерни украси. Во десната рака држи скалпел, а во левата кутија за лекови. Сочуван е дел од неговиот натпис кој бил испишан на грчки јазик (Ο Α[ΓΓ]ΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛ[ΕΙΜΟΝ]). Великомаченикот и исцелител веројатно бил придружуван од св. Кузман и св. Дамјан. Двата медалјони кои биле насликани до него денес не се сочувани. Како што е обичај уште од византиско време, но и според слободниот простор до него (до крајот на ѕидот има место за уште два медалјони), во продолжение веројатно биле насликани светите врач Кузман и Дамјан.

Последната група медалјони во наосот ја сочинуваат четворица светители. Според научната литература, овде се насликани најистакнатите претставници на египетското, сириското и палестинското монаштво. Тие се идентификувани како св. Теодосиј Киновијарх, св. Сава Ерусалимски, св. Ефрем Сириски и св. Теодор Студит (ΣΤΥ ΤΕΟΔΟΡ ΣΤ&D[ΙΤΗΣ]).¹⁴⁸

¹⁴⁸ За идентификацијата на овие светители види кај М. М. Машнић, нав. дело, 325, 329.

СЛИКАНАТА ОРНАМЕНТИКА

Според сликарските канони на византиското ѕидно сликарство точно се знаеле местата предвидени за сликани орнаменти.¹⁴⁹ Според тие востановени канони, орнаментиката во Нерези го нашла своето место на архитектонски затскриените и сликарски тешко искористливите површини. Со тоа, овие делови од црквата станале естетски поприлични и се комплетираат амбиентот кој ја доловува убавината на божественото.

Орнаментиката во Нерези е застапена во сите лази над прозорците во црквата, како во куполота така и на бифорите во наосот. Со орнаментална декорација е исполнет и просторот под бифорите во наосот. Во олтарниот простор орнаментика има по дебелината на апсидалниот ѕид и на челната површина на триумфалниот лак.

Во горната половина, по дебелината на апсидалниот ѕид е насликана флорална орнаментиката – на сина основа, наизменично се насликани црвени и жолти цветови, чии дршки синусоидно се преплетуваат.

На челната површина на триумфалниот лак е насликана цик-цак лента, која завршува на двата краја врз две глави. Цик-цак лентата е претставена преку наизменично искосување на правоаголници поврзани во низа. Лентата е составена од четири полиња кои се контрастно обоени со светло и темносина боја, окер, црвена и зелена. Слободните триаголници полиња, формирани по рабовите на лентата се исполнети со бели точки. Заднината врз која е нанесена лентата е темносина. Таа е често застапена во византиските ансамбли. На истото место како и во Нерези ја среќаваме уште во 1191 година во Курбиново. Подоцна се среќава во Студеница, Жича, Сопокани, Дечани итн.¹⁵⁰ Во поствизантиско време, на територијата на Република Македонија, цик-цак лента забележуваме во Св. Никола Топлички и Св. Никола во Зрзе – и двата споменика се од XVI век.¹⁵¹ Цик-цак лентата е чест мотив

¹⁴⁹ М. Марјановиќ, Основна објашњења о намени и врстама орнаментата у дечанском живопису, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 514.

¹⁵⁰ Исто, 519.

¹⁵¹ А. Атанасоски, Историско-уметничките аспекти на орнаменталните мотиви во ѕидното сликарство на спомениците во Пелагониската епархија од XII до XVII век, (докторска дисертација во ракопис).

во византиската уметност. Таа е речиси неизоставен елемент во романичката уметност, од каде и се смета дека навлегува во византиската уметност.¹⁵² Тоа што ја прави оваа претстава од Нерези особена се двете глави врз кои лежи лентата. На северната и јужната страна таа завршува врз две човечки глави со карактеристични издолжени вратови. Двете глави, покрај човечкиот облик имаат животински карактеристики. Ова особено се забележува на северната претстава која наликува на глава од лав, додека на јужната е додадена црвена боја на образите. За овие две глави постои мислење дека претставуваат машки ренесансни маски.¹⁵³ Нивното потекло, според научните сознанија е многу дамнешно.¹⁵⁴ Иконолошките односно семиотичките анализи укажуваат на негативниот карактер на овие претстави, при што за квалитативи се земаат изразената нагргденост на претставите и нивните дополнителни карикирања со додавање на животински карактеристики.¹⁵⁵

Орнаментиката во куполата е насликана на внатрешната површина на прозорските отвори. Сликана орнаментика има во сите куполни прозорци освен во североисточниот каде што не е сочувана. Во секој прозорец таа е различна. Мотивите се претежно флорални, но забележуваме и геометриска орнаментика. Еден од насликаните мотиви е петтолисната бела палмета на црна основа, која ја има само во лакот на северниот прозорец на куполата.¹⁵⁶ Југоисточниот и југозападниот прозорец на куполата се декорирани со мотиви на црвени и црни

¹⁵² За ова в. З. Јанц, Романски орнамент у српском монументалном сликарству 13 века, ЗЛУ 8, Нови Сад 1972, 56-57.

¹⁵³ M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de byzance (1450 – 1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athenes 1989, 232.

¹⁵⁴ Пример за ова е претставата од студеничкиот јужен портал, в. Ј. Магловски, Студенички јужни портал. Прилог иконологији студеничке пластике. Зограф 13, Београд 1982, 20-21. Види уште: Н. Чаусидис, Космолошки слики, Том I, Скопје 2005, 226-230 и илустрации во Исто, Том II, Г 17. Пример за оваа претстава, во византиското сликарство, е карикатуралната маска од чија уста излегува растение, насликана над западниот влез во црквата Св. Никита во Чучер (теренски белешки). Особено интересни се зоантропоморфните претстави од чии усти излегува растение, насликани во рамките на сцената Благовештение, лево и десно од апсидата, во црквата Св. Ѓорги во Радишани, (теренски белешки)

¹⁵⁵ Ј. Магловски, нав. дело, 21.

¹⁵⁶ З. Јанц забележува дека палметата е еден од најраспространетите мотиви во уметноста. Во видното сликарство во Србија и Македонија редовно се среќава од XII век па сè до крајот на турократијата, в. З. Јанц, Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века, Београд 1961, 26. Овој тренд во изборот на орнаментални мотиви продолжил и во XVI и XVII век. Белите палмети на црн фон се редовно сликани во XVI и XVII век. Примери за ова наоѓаме во црквите Св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат во с. Добрско, Св. Богородица во Карлуковскиот манастир, Св. Никола во с. Марица, Илиенската манастирска црква и многу други, Е. Манова, Българска стенопис. XVI – XVII век, Софија 1985, 65.

триаголници, впишани еден во друг. Лакот на јужниот прозорец е декориран со геометриска и флорална орнаментика, при што наизменично, во триаголници се впишани црвени и црни трилисни детелини. Останатите прозорски лацци се декорирани со стилизирани флорални мотиви.

Сликаната орнаментиката во наосот е застапена околу северната и јужната бифора. Таа ги исполнува лаците на бифората, но и просторот под бифората. На лаците на северната и јужната бифора орнаментиката е флорална, со исклучок на левиот лак на јужната бифора, каде што се насликани мотиви на црвени и црни триаголници, наизменично впишани еден во друг. Под бифорите има геометриска орнаментика, односно орнаментика со мотив на двојна секира.

Орнаментот наречен двојна секира е колористички богат. Контрастно обоените полиња на орнаментот се со окер, зелена, виолетова, светло и темно сина боја. Средишниот дел на “секирата” е темно син, исполнет со бели точки речиси симетрично нанесени. Бројот на овие точки е шест или осум во секоја “секира”. Примерот од Нерези е изработен педантно и внимателно. Овој оптички орнамент е сликан во византиските ансамбли. Го среќаваме во Курбиново, Сопокани, Псача, Дечани.¹⁵⁷ Потеклото на овој орнамент, науката го гледа на запад. Тој е чест мотив во гало-романичките мозаици, латинските ракописи и во француската романичка пластика.¹⁵⁸ Го има и на романичките фрески во Италија и Шпанија.¹⁵⁹ Додека овој мотив е редовна појава на романичкиот запад, во византиската уметност е поредок и продира дури во XII век.

¹⁵⁷ М. Марјановиќ, нав. дело, 519.

¹⁵⁸ З. Јанц, Романски орнамент у српском монументалном сликарству 13 века ЗЛУ 8, Нови Сад 1972, 57

¹⁵⁹ Исто, 57.

СЛИКАРСТВОТО ВО ПРИПРАТАТА

Покрај остатоците од византискиот слој на живопис, во припратата се наоѓаат две фрески од поствизантиско време – фреската со претстава на архангел Михаил и фреската на која е насликан св. Никола.

Св. Архангел Михаил¹⁶⁰ е насликан во првата зона, десно од влезот кој води во наосот. Тој е насликан на маслинеста заднина, а лево и десно од неговиот ореол е испишан натписот: **АРХАНГЕЛЪ МИХАИЛЪ**. Архангелот во десната рака држи меч, а во левата отворен свиток на кој е испишан текст: **АЗЪ АРХИСТРАТИГЪ СИЛ[.] ГНЕ ПОСЛАПЪ НЕСМЪ С[Т] БОГИ СЪ ОРУЖИЕМЪ СИМЪ СТРЕШНИ ХРАМЪ СЪ И ИЖЕ ВХОДЕ ИЗ[И]ДЕ СКЕРЪНИМЪ ОУМОМЪ І НЕЧИСТИМЪ СРЦЕМЪ ПОСЕИ[КА]М МЪЧЕМЪ СТИМЪ НЕМИЛОСТІВО.**¹⁶¹

Во десниот долен агол бил испишан молитвен натпис. Денес, од натписот се видливи само траги, но благодарение на постарата фотодокументација може да се види натписот во целост: **ПРИМИ ГИ МОЛЕНИЕ РЯБИ БОЖИИ СТОИКА.**¹⁶² Идентитетот на дарителот Стојко, споменат во натписот не е познат. Судејќи според името, веројатно се работи за лице кое не припаѓа на црковните редови.

Архангелот е облечен во кратка маслинеста туника, обработена со златна лента по долниот дел, а горе носи маслинеста поткошула врз која има оклоп кој е дополнително зацврстен со метални обрачи на градите и околу рацете. Михаил е наметнат со темноцрвена наметка која е врзана во јазол на неговите гради. Наметката е долга и со декорирана опачина. Крилјата на архангелот се раширени и детално обработени, со розеви и окер тонови. На левата рака на архангелот, на подлактицата се забележува лента. Тоа е лентата од корицата на мечот на архангелот, која делумно е затскриена зад отворениот свиток. Архангел Михаил стои на богато декорирана подножна перница.

¹⁶⁰ На старојудејски Михаил значи „кој е како Бог,, , в. С. Габелић, Циклус Арханџела у византиској уметности, Београд 1990, 20.

¹⁶¹ Текстот во превод гласи: „Јас архистратиг силен Господару пратен сум од Бога со ова оружје во овој страшен храм и оној кој што влезе излезе со нечист ум и нечисто срце го обезглавувам со светиов меч немилостиво”.

¹⁶² Натписот е објавен во кај: Ј. Хаџи Васиљевиќ, Скопје и негова околина, Београд 1930, 423.

Облеката на архангелот е насликана со сите детали. Внимателно се обработени и крилјата, при што е внимавано на секој пердув од нив. Екстремитетите се тенки и издолжени, како и целата фигура, а мускулатурата на нозете е нагласена со темни сенки.

Од текстот испишан на свитокот дознаваме дека претставата го повикува архистратигот да го чува храмот со „оружје“, при што го нагласува неговиот култ како војник и војсководец.¹⁶³

Минуциозноста со која е сликан архангелот е повеќе карактеристична за иконописот отколку за фрескотехниката. Деталноста во изработката на архангелот наложуваат да констатираме дека тој е сликан од одличен и искусен сликар, еден од подобрите во своето време. Во уметноста за време на туркокрагијата, оваа претстава е една од најубавите претстави на врховниот старешина на сите чиновници на ангели.

За жал, претставата на архангел Михаил не е хронолошки детерминирана, така што има повеќе претпоставки за периодот на нејзиното настанување, од крајот на XV век, 30-40-тите години на XVI век, па сè до XVII век.¹⁶⁴ Во науката е изнесена и претпоставка дека фреската од Нерези има аналогии со сликарството во црквата Св. Ѓорѓи во Бањани 1548/9. Според истата теза можно е фреската на архангелот да е дело на сликарот Онуфриј.¹⁶⁵ Во црквата Св. Ѓорѓи во Бањани, исто така, има претстава во првата зона, во цел раст, на архангел Михаил.¹⁶⁶ Текстот испишан на свитокот на оваа фреска забележуваме дека е многу сличен со нерешкиот. Но, сепак морфолошките и стилските карактеристики на двете претстави се различни.

¹⁶³ Култот на Михаил како војник, а подоцна и како архистратиг (прв војник) со текот на времето превагнал над останатите својства на архангелот: С. Габелић, нав. дело, 26-29.

¹⁶⁴ К. Балабанов на фреската забележал врежан натпис кој тој го прочитал како „Во лето 7000“. Тоа би значело дека фреската е настаната пред 1492 година. За ова в. К. Балабанов, Нерези – Скопје. Св. Пантелејмон, Скопје 1982, 31. На самото место при теренската работа не успеавме да забележиме траги од било каков врежан натпис. Г. Суботиќ, архангелот од Нерези го датира во триесеттите-четириесеттите години на XVI век, Г. Суботиќ, Свети Ѓорѓе у Бањанима, ЗЛУ 21, Београд 1985, 136. И. Синкевиќ пак вели дека „се што е останато од живописот од XVII век е фреско-иконата на архангел Михаил, на јужната страна од влезот“, в. I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, 99.

¹⁶⁵ М. Машниќ, Манастир Ореоец, Скопје 2007, 26.

¹⁶⁶ Теренски белешки.

Иако архангелот од Нерези е сликан со иконописна прецизност и тешко е да се најдат директни аналогии со повеќето дела остварени во фреско-техника, се чини дека покажува стилска и морфолошка сличност со претставата на Св. Стефан во проскомидијата на црквата Св. Ѓорѓи во Радишани.¹⁶⁷ Тие имаат ист облик на лицето, идентични усти, носот има иста форма, веѓите во облик на лак се многу слични, руменилото на образите е ненесено на идентичен начин, а идентична е и сенката по работ на лицата. Дополнителна потврда за сличноста на овие две претстави се апликациите на облеката кои се идентични. Заднината на двете претстави е карактеристично сино-зеленкаста, а оваа боја на фонот не е честа во современото сликарство.

Според погоре изнесените анализи, нашиот став за настанувањето на фреската на архангел Михаил во Нерези е спротивен на досегашните ставови. Имено, стилските и морфолошките сличности на архангелот со св. Стефан од проскомидијата на црквата Св. Ѓорѓи во Радишани¹⁶⁸ упатуваат на иста сликарска работилница, која во одреден период работела во околината на Скопје.¹⁶⁹ Нерешката претстава на архангел Михаил веројатно е насликана од еден од сликарите на оваа работилница или поточно, од еден од сликарите кои работеле во црквата Св. Ѓорѓи во Радишани. Понатамошните проучувања на активноста на оваа работилница и на поствизантиската уметност во скопската област би требало хронолошки попрецизно да го одредат сликањето на фреската на архангел Михаил во Нерези и сликањето на факонот св. Стефан во проскомидијата на црквата Св. Ѓорѓи во Радишани. Продлабочените проучувања на историјата на манастирот Нерези и воопшто на туркократскиот период ќе доведат до расветлување на поголем дел од историјата на манастирот и можеби ќе фрлат светлина врз

¹⁶⁷ Во текот на конзерваторските работи на фрескоживописот во црквата во 2000 година, во нишата на проскомидијата, под претставата *Imago Pietatis* (крај на XVI в.) е откриена фреската со допојасна претстава на св. Стефан, Б. Видоеска, Дејноста на една сликарска работилница од последната деценија на XVI век во околината на Скопје, ЗСУММ 5, Скопје 2006, 148 и илустрација на стр. 152.

¹⁶⁸ Без посериозна аргументација фреската со претставата на св. Стефан се датира кон крајот на XV и почетокот на XVI век, Исто, 149.

¹⁶⁹ Изразувам голема благодарност на д-р Викторија Поповска-Коробар за драгоцената информација за атрибуција на оваа фреска (претстава) која е дел од нејзината пообемна студија за сликарските тенденции и работилници во Скопско во втората половина на XVI и почетокот на XVII век, која е во подготовка.

идентитетот на личноста со име Стојко, спомената во молитвениот натпис испишан на фреската.

Некои сведоштва за првите децении на XVI век укажуваат на нималку сигурните времиња за црквите.¹⁷⁰ Познато е дека во Скопје нестанале големиот број на цркви градени во дамнешните векови. Заменувани со градби наменети за потребите на новото и иновечно население, многуте цркви останале само во сеќавањата и во ретките записи. Сликањето на архистратигот пред влезот во наосот и јасно и прецизно испишаниот текст на неговиот свиток, укажуваат дека архангел Михаил е насликан за да ја заштити црквата. Заштитата на црквата во Нерези била потребна и по оштетувањата кои таа ги претрпела од земјотресот во 1555 година. Со тоа, оштетената/сквернавената црква би требала да биде заштитена од нови/други зла додека не биде извршено нејзиното обновување и преосветување.

Веројатно токму во тие несигурни времиња, во црквата Св. Пантелејмон во Нерези бил насликан архистратигот Михаил со верба и повик тој да го штити храмот од оние со „поматен ум и нечисто срце“. Покрај многуте векови минати оттогаш, се чини дека фреската не го загубила својот сјај и моќ. Денес, божјиот гласник, војсководец и првак, тивко, но будно стои пред влезот во храмот. Неговата претстава е чувар и спасител на светилиштето, а едновременно ги восхитува љубителите на уметноста и ќе продолжи да ги предизвикува проучувачите на поствизантиската уметност.

Во лунетата над влезната врата која води од нартексот кон наосот бил насликан св. Никола. Денес, оваа фреска е симната од ѕидот и може да се види како стои, потпрена на ѕидот десно од влезот во припратата. Св. Никола е насликан допојасно и е врамен во рамка од сликана орнаментика со мотив на впишани триаголници. Заднината е во три бои нанесени како ленти – окер, во средината

¹⁷⁰ Во ракописниот Октоих од манастирот Нерези во 1535 година се спомнува пропаѓањето на црквите во Скопје. „ВЪ ЛѢТО 7. И. М. Г. РАСИПШЕ ЦРКВЕ ОУ СКОПИЕ“. (Љ. Стојановиќ, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902, 152. Во еден летопис е забележано: „В ЛѢТО 7050 (1542) ПУСТИ СЕЛИМ ЕЛЫЯЗДИ И ПРОДАДЕ ЦРКВЕ И МАНАСТИРЕ“. Годината е погрешна бидејќи Селим I (Суровиот) владеел од 1512 до 1520 година. Во секој случај, од записот дознаваме колку била тешка положбата на црквите во тие години. За ова види: В. Кънчов, Избрани произведения, Том II, София 1970, 332.

зелена и во горниот дел сина. Св. Никола е облечен во светла облека. Во левата рака, покриена од облеката, тој држи затворена книга, со богато украсена корица со впишан крст. Лево и десно од неговиот ореол се насликани Исус Христос и Богородица. Во науката се претпоставува дека оваа фреска настанала во XVII век.¹⁷¹

¹⁷¹ Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска) Скопје 2004, 3.

СТИЛСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ПОСТВИЗАНТИСКОТО СЛИКАРСТВО

Со направениот теренски увид во споменикот констатиравме неодмерени и несоодветни ретуши на поголемиот дел од поствизантискиот ансамбл, направени во текот на конзерваторско-реставраторските зафати врз живописот во поново време. Овој наш впечаток се однесува пред сè на сцените Тајната вечера, Крштевањето, Успението, Преображението и Симнувањето во пеколот. Груб ретуш е направен веднаш под тамбурот, веројатно поради лошата состојба на живописот и неговата парцијална сочуваност. Повнимателна конзерваторска преслика е направена на сцената Молитвата во Маслиновата Гора, како и на Христовото раѓање. Во сцената Судањето кај Пилат, поголемиот дел од сликаната архитектура во заднина, при конзерваторско-реставраторските зафати, била избришана.

Погоре изнесените забелешки за неадекватното ретуширање ги усложнуваат стилските анализи. За оригиналниот изглед на поствизантиските фрески дознаваме од постарата фотодокументација, но бидејќи таа е црно-бела, не можеме да зборуваме за колористичката палета на нерешкото сликарство. Врз основа на постарата фотодокументација, но и под претпоставка дека конзерваторските преслики го повториле автентичниот аранжман и колорит, можеме да ја предложиме следната стилска анализа.

Насликаните сцени во црквата се врамени со тенка бела линија и темноцрвена рамка. Притоа секоја сцена си добила свој простор и е постигнато чувство на прегледност, среденост и рамнотежа. Симетричноста на сцените, исто така, е карактеристика на ова сликарство. Таа особено се забележува во сцените Распятие и Приковување на телото. Во овие сцени, Христовата фигура е во геометрискиот центар на сцената, а од обете страни поставени се речиси еднаков број на фигури. Во Распятието симетричноста е дополнително нагласена со поставувањето на по една кула на двете страни во заднината на сцената.

Фигурите во сцените се издолжени и елегантни со внимателно сликани лица со карактеристично потемен инкарнат. Сликарот обрнал особено внимание на облеката на светителите, која ја следи формата на нивните тела. Ова е најубаво

видливо во претставата на архангелот од Благовештението. Испакнатите површини на облеката сликарот ги нагласувал со бели, а наборите со темни сенки.

Ликовите на фигурите во сцените се внимателно и педантно насликани. Вниманието посветено на ликовите особено се забележува во сцената Молитва во Маслиновата Гора, каде што секој од заспаните апостоли има индивидуални карактеристики – обликот на лицата, бојата и формата на косата и брадата се различни кај секој апостол. Карактеристика на фацијалното решавање на фигурите во Нерези е нагласувањето на црни сенки во облик на превртен триаголник околу очите на ликовите. Кај некои ликови тоа е дури и пренагласено (апостолите во преден план во сцената Миѐње на нозете, Воскресението на Лазар, Влегувањето во Ерусалим). Изработката на ликовите на светителите најдобро се согледува на фризот од светителски допојасја. Лицата на светителите се кружно потсликани со маслинеста боја, постапка со која е извлечен волуменот т.е. пластицитетот на физиономиите. Судејќи според фризот на светителски допојасја можеме слободно да кажеме дека сликарот е добар портретист и покрај тоа што некои ликови се повторуваат и се со воопштени физиономии. Така, анахоретите насликани во фризот се воопштено третирали со истакнување на нивните јаболчници, а Стефан Дечански и св. Варлаам имаат многу слични ликови.

Со гледуваме извесни стилски паралели помеѓу нерешките фигури и христолошките сцени од наосот на Кучевишкиот манастир. Со гледуваме и глобални стилски аналогии на светителите во медалјоните со некои ликови во делата на сликарската работилница што работела во Скопска Црна Гора во крајот на XVI век.

Заедничка карактеристика на фигурите во композициите е нивната динамичност. Тие се живи и најчесто прикажувани во движење, разговор или гестикулација. Ова особено се забележува во сцената Лазарово воскресение. Фигурата, која го открива капакот од гробот на штотуку воскреснатиот Лазар, е навалена и со раката во замав го спушта капакот на земја. Другата фигура, со двете раце ги одмотува завоите од телото на штотуку воскреснатиот Лазар, при што завојот синусоидно трепери. Апостолите во истата сцена се свртени еден кон друг како да разговараат, а последниот апостол од поворката со левата рака ја префаќа

својата надлактица. Во сцената Христовото јавување на апостолите пред вознесението, Лука е насликан како ја префаќа својата надлактица. Овие елементи ја потврдуваат динамичноста присутна во сцените.

Заднината на сцените е исполнета со пејзаж и сликана архитектура. Пејзажот традиционално го сочинуваат карпести ридови кои најчесто се скалесто насликани. Острите карпести ивици се нагласени со бела боја. Вегетацијата во сцените е скудна или пак воопшто ја нема. За разлика од едноставниот пејзаж, архитектонските кулиси имаат богати и разновидни решенија. Бедемите со кули и ниши, градбите со двосливни покриви, балдахините и прозорските отвори се внимателно и детално обработени. На покривите се забележуваат ќерамидите, а покрај прозорците на градбите сликарот насликал завеси, собрани и врзани на средината. Со збивање на повеќе градби една до друга, сликарот навестил присуство на град во заднината (Воскресението на Лазар и Влегувањето во Ерусалим).

ЗАВРШНИ РАЗГЛЕДУВАЊА

Согледувањата и резултатите до кои дојдовме при истражувањето на поствизантиското сликарство во црквата Св. Пантелејмон во Нерези ќе бидат разгледани во два поднаслови. Во првиот ќе бидат посочени иконографските и стилските карактеристики на сликарството. Стилските карактеристики на живописот ќе бидат базирани врз постарата фотодокументација бидејќи поголемиот дел од фреските добиле преслики при конзерваторските активности во поново време. На крајот на завршното поглавје, според согледувањата од нашето истражување, ќе се обидеме да го одредиме потеклото, значењето и местото на сликарството во црквата во Нерези во тековите на поствизантиската уметност на Балканот.

ЗА ТЕМАТСКО-ИКОНОГРАФСКИТЕ И СТИЛСКИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ПОСТВИЗАНТИСКОТО СЛИКАРСТВО

Олтарната програма во црквата, осмислена уште во византискиот период, во поствизантиско време била дополнета. Притоа, посебно место добила претставата на Христос Саваот насликана во апсидалниот свод. Отворениот свиток во раката на Христос Саваот испишан со текст од книгата на Исаија (VI, 2-3) ја прави оваа претстава поинаква од останатите во поствизантиско време. Имплицитната слика на Бог Отец не само што сведочи за ликовните сфаќања, туку и за богословските текови во тој период.

Во спомениците во централното балканско подрачје, во XVI и XVII век, во конхата на апсидата вообичаено била сликана претставата на Богородица Ширшаја небеса. Поретко сликана варијанта е претставата на Богородица на трон, придружена од два ангели во царски облеки.¹ Во Нерези, следејќи ги востановените сликарски образци била насликана традиционалната Ширшаја небеса.

¹ Во науката, сликањето на Богородица на трон се смета за критско односно светогорско влијание. За ова види: Б. Пенкова, Стенописите на црквата Св. Петка Самардџийска в контекста на балканското изкуство от XVI век, Проблеми на изкуството 2, Софија 1991, 37.

Значајна и податна за иконографски анализи е сцената која го илустрира разговорот на Христос и Самарјанката. Во оваа сцена како иконографски најинтересен елемент се издвојува бунарот помеѓу Христос и Самарјанката насликан како вистински селски бунар – кружен, со јаже и замотка. Ваквиот приказ на кладенецот односно изворот на Јаков е поредок во современото сликарство.

Помеѓу иконографските особености на олтарната програма се издвојува сцената која ние ја идентификуваме како Христово јавување на апостолите на Галилејската Гора пред вознесението (Матеј, XXVIII, 16-18), наспроти досега предложената идентификација како Христово јавување на Тиверијадското Море. Нерешката иконографија на оваа ретка сцена е уникатна по својата редуцирана форма, бидејќи од апостолите се насликани само Петар и Лука.²

Во поствизантиско време, покрај извршените дополнувања на олтарната програма, извршени се и одредени преслики на првобитниот живопис. Сцената Причестување на апостолите припаѓа на сликарството од XII век, но веројатно поради нејзината оштетеност, при изведувањето на поствизантиските фрески добила одредени преслики. Притоа, биле обновени/пресликани четири од страничните апостолски претстави – Лука на северната и Марко, Симеон и Андреј на јужната страна. Соочувајќи се со делумно оштетена сцена и користејќи ги нејзините сочувани делови, поствизантискиот зограф се обидел да се доближи до постарото сликарство во црквата и да ги претстави апостолите колку што е можно послечно на нивните првобитните претстави. Но, треба да нагласиме дека зографот повторно ги насликал апостолите Лука и Андреј, иако тие биле веќе присутни во апостолската поворка.

Програмската тематика во куполата ги следи иконографските стандарди воспоставени во XIV век. Небеската литургија е насликана на востановеното место – во прстенот околу Пантократорот. Таа често се слика и во поствизантиско време, а онаму каде што нема купола можеме да ја видиме во олтарниот простор – нешто што е познато уште од сликарството во XIV век. Нерешката претстава се карактеризира со двојната Христова претстава и првиот ангел од поворката кој за

² За идентификацијата на сцената види во поглавјето: Сликаството во олтарот.

разлика од повеќето современи фреско-ансамбли, во Нерези е свртен кон Христос. Во сцената, особени се и двата ангели кои носат дискови на главите, поради тоа што на нив, под аерот се назира ликот на Агнецот.

За голем број на цркви во XVI и XVII век е карактеристична сводната декорација која е ликовно и идејно дефинирана на територијата на Охридската архиепископија во XV век, а е преземена од постарото градско (охридско) сликарство. Се работи за илустрирање на Светото Тројство. Во Нерези, на сводните површини, од исток кон запад, се насликани Старецот на Деновите т.е. Исус Христос Саваот, Христос Емануел, а меѓу нив, во куполата се наоѓа Пантократорот.

Бројот на насликани пророци во тамбурот на куполата е осум. Ако кон нив се додадат останатите пророчки претстави насликани помеѓу пандантифите, вкупниот број на пророци изнесува шеснаесет. Со нашите истражувањета ја идентификуваме претставата на пророкот Јона помеѓу југоисточниот и југозападниот пандантиф, наспроти досегашното идентификување на овој пророк помеѓу северозападниот и југоисточниот пандантиф. Идентификацијата ја извршивме според текстот испишан на неговиот свиток. Пророците помеѓу пандантифите ги држат своите отворени свитоци со покриени раце. Токму покривањето на рацете е карактеристика за целото поствизантиско сликарство во наосот.

На пандантифите се насликани четворицата евангелисти. Интересна поради заднината е претставата на евангелистот Јован. Имено, макетата на градот во заднината не одговара на автентичниот амбијент во кој се случило пишувањето на четвртото евангелие, а тоа е пештерата на карпестиот остров Патмос. Претставите на евангелистите се иконографски слични со решенијата на линотопските сликари – со ангел насликан зад нив и нивните симболи во аголот.³ Оваа наративна иконографија се среќава во голем број куполни цркви од времето на Палеолозите, а се одразила и во сликарството на пандантифите во поретките куполни цркви од т.н. Охридската сликарска школа од XV век.⁴

³ А. Турта, Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στi Βίτσα και του Αγίου Μηνα στο Μονοδενδρι, Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων απο το Λινοτοπι, Αθηνα 1991, πιν. 78 α, β и 79 α, β.

⁴ Сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, сл. 100 на стр. 148.

Случките од Христовиот живот, во црквата се застапени преку два циклуси – Великите празници и Христовите страдања. Повеќето сцени имаат збиена иконографија, но некои се навистина наративни.⁵

Циклусот на Великите празници во црквата брои дванаесет сцени. Од иконографијата на Благовештението, во кое што архангелот и Богородица се насликани одделно покрај апсидалната конха, еден наспроти друг, најкарактеристичен детаљ претставува кринот во раката на архангел Гаврил. Крин во раката на архангелот забележуваме во црквите во Карлуково и Алино. Од компаративните анализи со повеќе поствизантиски споменици на Балканот може да се заклучи дека кринот како иконографски детаљ во сцената Благовештение е многу редок. Го нема во делата на Линотопјаните ниту во црквата Преображение во Велциста. Според достапниот компаративен материјал, кринот исто така не е застапен ниту во сликарството на Пеќската патријаршија.

Текстуалниот извор на овој иконографски елемент се содржи во песната насловена како Песна над песните (II, 2).⁶ Според својата содржина, текстот може да се доведе во контекст со девственоста на Богородица и нејзиното безгрешно зачнување.

Додека кринот се слика навистина ретко во поствизантиската уметност на Балканот, во западната уметност тој е чест детаљ на Благовештението. Големите италијански ренесансни мајстори – Леонардо да Винчи, Сандро Ботичели, Лоренцо Лото, Лудовико Карачи и други, во своите ликовни вообличувања на Благовештението редовно сликале раскопен и расцветан бел крин.⁷ Кринот исто така се забележува и во фламанското сликарство.⁸

⁵ Збогатувањето на некои нерешки сцени со епизоди, М. Гаридис го поврзува со сликарите од кругот на Франгос Кателанос. Авторот, како пример за својот став, ги посочува сцените Молитвата во Маслиновата Гора, Воскресението на Лазар и други, в. М. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de byzance (1450 – 1600) et dans les pays sous domination étrangere*, Athenes 1989, 232.

⁶ Текстот во кој се споменува кринот гласи: „Што е лилјанот меѓу трњето, тоа е мојата возљубена меѓу девиците”.

⁷ Спореди: Ch. Stukenbrock – В. Töpfer, *1000 Masterpieces of European Painting. From 1300 to 1850*, Kölnmann 2005, 192, 524, 577.

⁸ Во Благовештението од еден диптих (ок. 1396), дело на фламанскиот сликар Мелхиор Брудерлам, кринот е насликан во сад помеѓу архангелот и Богородица. Види: Isto, 128. Овој детаљ е ист во

Во сите ентериерни сцени (Благовештение, Миѐње на нозете, Судањето кај Пилат, источниот пар евангелисти), претставен е мобилијар со токарени столпчиња (клучи, столови и трпези). Таков е и престолот во сцената Благовештение, пред кој стои Богородица. Овој мебел го нотираме во поголем број ентериерни сцени и седечки претстави и во Кучевишкиот манастир. Станува збор за претстава на современ црковен мобилијар. Потврда на оваа констатација е сочуваниот автентичен мебел од XVI век со слични формални и изведбени карактеристики, кој и денес се наоѓа во црквата во Кучевишкиот манастир.

Христовото раѓање, со својата наративна иконографија, се издвојува од останатите сцени. Преку исцрпување на текстуалните предлошки во сцената се насликани епизодите Капење на младенчето и Разговорот на Јосиф со еден од овчарите. Покрај ова, насликан е и ангелот како му ја соопштува веста на пастирот и мудреците, кои пеш пристигнуваат на местото на Христовото раѓање. Во повеќе споменици од крајот на XVI век и покрај едноставните решенија на повеќето сцени, сликарите Раѓањето го сликаат во една наративна варијанта, дополнето со епизоди од апокрифните текстови.

Решението на Сретението е симетрично, со парен распоред на протагонистите. Притоа треба да се нагласи дека Христос е во рацете на Симеон. Иконографски слично решение на сцената Сретение забележуваме во црквите во село Бразда и во село Добри Дол.

Од иконографијата на Крштевањето се издвојува претставата на Старецот на деновите насликан во сегментот небо во горниот дел на сцената. Овој редок иконографски модел, кој се среќава и во кучевишките Св. Архангели, е сведок за богословските сфаќања на Богот Отец во XVI-XVII век. Иако сцената во поствизантиско време е дополнувана со прикажување на персонификацијата на изворот на реката Јордан, во Нерези се чини дека оваа новина изостанала.

Во завршните разгледувања потребно е да повториме дека Преображението е насликано во западниот травеј, по сцената Лазарово воскресение.

истоимената сцена во творештвото на Теофан Критски и неговиот сликарски круг, сп. М. Χατζιδακης, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφανής. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Μονής Σταυρονικήτα, Αγ. Ορος 1986, εικ. 82.

Додека во XVI и XVII век се забележува внесување на некои иконографски новини во сцените од Христорошките циклуси, тоа не е случај со сликарството во Нерези. Распетието, коешто во поствизантиско време често се среќава во наративна иконографија, со визуелизирање на сите текстуални детали, во Нерези тоа е едноставно насликано, само со основните учесници – распнатиот Христос, Јован и Лонгин на едната и Богородица со придружничките на другата страна.

Претставата на Успението, со своите големи димензии и екстензивна иконографија, се одвојува од останатите сцени во црквата. Богатата црковна книжевност била ликовно вообличена, така што сликарот, покрај одарот и на него положеното Богородичино тело, ги насликал Христос и апостолите, групата ожалостени жени, четворицата црковни отци и ангелот кој му ги сече рацете на еретикот Ефониј што сакал да го преврти/осквернави одарот на Богородица. Во горната половина пак, насликано е вознесението на Богородица. Таа е седната на престол носен од ангели кон портите на рајот. Пред рајските порти односно пред портите на небесниот Ерусалим – живеалиштето на праведните, се насликани уште два ангели, а од двете страни на Вознесението се прикажани апостолите во облаци носени од ангели. Наративното решение на Успението, збогатено со вознесението не е карактеристично за сликарството на Пеќската патријаршија. При анализата на оваа сцена треба да укажеме дека сликарот во Вознесението на Богородица насликал вкупно единаесет апостоли, шест од левата и пет од десната страна.

Циклусот на Христовите страдања е застапен со осум сцени од кои три се речиси целосно оштетени. Ниту една од сцените не илустрира моменти од животот на Јуда, инаку често застапени во поствизантиско време.⁹ Основната карактеристика за овој циклус е збиеноста на иконографските решенија, без коњанички претстави, без мноштво детали и со мал број учесници.

При сликањето на Тајната вечера се чини дека сликарот на некој начин се ослободил од стегите и каноните во византиската уметност. Повозрасните апостоли

⁹ С. Петковиќ, во својот капитален труд, забележува дека сцените од крајот на животот на Јуда се често сликани во поствизантиско време дури и во малите селски цркви. Тие претставуваат опомена и утеха на верниците за тоа како завршуваат неправедните и предавниците: С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пеќке патријаршије 1557 - 1614, Нови Сад 1965, 72.

се поставени на едната, а младите на другата страна на трpezата, а во очи паѓа и сликањето на апостол во предниот план на сцената, свртен со грбот и тилот кон гледачот.

Врз основа на постарата фотодокументација, во сводот на северниот травеј ја идентификуваме сцената Судањето кај Ана и Кајафа. Со тоа, ги отфрламе предложените идентификации на оваа сцена како Исмевање или Христово Апсење, коишто досега се среќаваа во науката како наслови на оваа сцена.

Од циклусот на Христовите страдања се издвојува сцената Приковување на телото, каде дословно е прикажано приковувањето на Христос за крстот. Оваа сцена е навистина ретка во уметноста. Примерокот од Нерези, со сите елементи и учесници, многу реално го илустрира овој голготски настан.

При иконографските анализи на сцените од Христолошките циклуси се забележува произволниот број на апостоли во некои сцени. Тоа го забележуваме во сцените Миене на нозете, Молитвата во Маслиновата Гора, Воскресението на Лазар и Успението. Иако просторот дозволувал сликање на дванаесетте апостоли, сликарот тоа не го направил. Неспазувањето на бројот на апостоли особено се забележува во Успението, односно во Вознесението на Богородица, каде што на едната страна има шест, а на другата пет апостоли. Синтетичките анализи на поствизантското сликарство покажуваат дека сликарите, во отсуство на простор, некогаш го редуцирале бројот на апостоли. Таков е случајот со поголемиот дел од спомениците на таканаречената Охридска сликарска школа од XV век. Нерешките сликари, веројатно поучени од постоечките иконографски решенија, не го сметале за погрешно изоставањето на некои од апостолите, иако просторот дозволувал сликање на сите дванаесет.¹⁰

Фризот од допојасно насликани светители во кружни рамки е речиси неизоставен дел од иконографскиот репертоар на поствизантските фреско-

¹⁰ Екстреман пример на паушално претставување на апостолите е сцената Причестување на апостолите во манастирот Матка, во која се насликани по седум апостоли на обете страни или вкупно четиринаесет, сп. Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980, сл. 108 на стр. 146.

ансамбли. Од нерешкиот фриз, податни за разбирање на црковно-историските прилики се претставите на четворицата угледни пустиножители – св. Гаврил Лесновски, св. Јован Рилски, св. Петар Коришки и св. Прохор Пчински. Овие балкански светители зачестено се сликаат заедно по обновата на Пекската патријаршија во 1557 година. Нивното присуство во Нерези ја илустрира идејата на возобновената Пекска патријаршија за црковна доминација на централниот Балкан, изразена преку истакнување на водечките македонски, српски и бугарски светители-пустиножители.¹¹ Истовремено, нивните претстави зборуваат и за духовното единство на балканските народи чиј идентитет била христијанската вера.

Особено популарна во годините по обновата на Пекската патријаршија е претставата на српскиот средновековен крал и маченик Стефан Дечански. Ликот на овој светител, во Нерези, бил насликан во контекст на актуелните црковни и ликовни конципирања на уметноста. Неговата претстава, според досегашните сознанија, е сликана исклучиво на територијата на возобновената Патријаршија и може да помогне при расветлувањето на дел од животот на манастирот во Нерези за време на турското владеење.

Иако поствизантиското сликарство во Нерези би требало да претставува обнова на првобитниот (византискиот) живопис во црквата кој пострадал во големиот земјотрес во 1555 година, сепак тоа претставува и идејно и естетски издвоена целина. Поствизантиските фрески се целосно ослободени од програмската тематика на старото сликарство – тие не го дополнуваат, ниту пак зависат од него при формирањето на тематската целост. Затоа можеме да констатираме дека поствизантискиот фреско-ансамбл е одделна целина која не е сообразена со постариот живопис. Во прилог на оваа теза, оди и фактот што зографот го занемарил веќе постоечкиот живопис во црквата, што резултирало со удвојување на некои сцени. Така, во црквата два пати се насликани Благовештението, Сретението и Влегувањето во Ерусалим. Сликаторот имал реставраторски однос кон оние сцени, каде што првобитниот живопис бил делумно

¹¹ М. М. Машнић, Фриз светитеља у медаљонима у трећој зони наоса Светог Пантелејмона у Нерезима, Ниш и Византија III, Ниш 2005, 331. Види уште и: С. Петковић, нав. дело, 87.

сочуван. Таков е случајот со втората зона во олтарскиот простор, односно со сцената Причестување на апостолите, при што зографот ја обновил, користејќи ги сочуваниите делови од живописот. Имајќи го на ум податокот дека и во оваа сцена тој повторно насликал апостоли кои веќе биле насликани и сочувани, тогаш можеме да изведеме некои претпоставки.

Едната можност е сликарот, со својот талент и можности, да одговорил на повикот на нарачателите со веќе подгответна стандардна програма која одговара на овој тип цркви од поствизантиско време и да ја аплицирал во Нерези, притоа само адаптирајќи ја на просторот, не водејќи сметка што претходно било насликано. Ваков пример гледаме и во припратата на Грачаница каде што на слојот фрески од 1570 година е претставен петтиот икос од Богородичиниот акатист, сцена која веќе е присутна во подолната зона и е насликана во втората половина на XIV век.¹²

Другата можност е нарачателите на живописот да побарале програмски и иконографски целосно нов живопис, со што намерно го занемариле старото сликарство и предвиделе нова програма, со цел давање нова сила и осветување на црквата. Во прилог на оваа теза оди и фактот што не се занемарени само некои сцени, туку и дел од апостолите во сцената Причестување на апостолите. Не треба да се заборава ниту дека црквата во Нерези со своето старо и врвно сликарство во голема мера била разрушена во земјотресот. Токму тоа страдање можеби ги навело нарачателите да побараат програмски и тематски да биде создадена условно кажано нова црква согласно програмските стандарди актуелни во тоа време.

Судејќи според денешниот изглед на поствизантиските фрески во црквата во Нерези, се добива впечаток дека сликарството е работено набрзина, без особена амбициозност во креирањето и изведбата на сцените. За разлика од тоа, доколку се погледне фотодокументацијата од 50-тите години на минатиот век, доаѓаме до сосема поинаква констатација. Забележуваме внимателно и детално обработени ликови и преубава, прецизно сликана архитектура. Оваа разлика во оценката на поствизантиското сликарство е резултат на неодмерените и некритичките ретуши

¹² За ова и за некои други примери в. С. Петковиќ, Зидно сликарство, 109.

кои се простираат на поголемиот дел од поствизантискиот ансамбл, а се изведени при конзерваторско-реставраторските зафати.¹³

Генералниот впечаток за нерешкото сликарство е дека има традиционални иконографски обележја без иновативни решенија, што претставува карактеристика на голем број помали храмови на Балканот во поствизантискиот период. Според извршените иконографски анализи заклучуваме дека поствизантискиот живопис во Нерези се разликува од оној во јадрото на Пеќската патријаршија. Од друга страна пак, нерешкото сликарство не може директно да се поврзе ниту со ликовните случувања на југот – Епир и јужна Македонија. Според досегашните сознанија, останува да констатираме дека тоа гравитира некаде помеѓу овие две балкански територии и е блиско со уметничките остварувања на границите на Пеќската патријаршија.

* * *

Имајќи ги предвид ретушите односно пресликите направени при конзерваторско-реставраторските активности, денес тешко може да се зборува за стилските карактеристики, а особено за колористичките карактеристики и вредности на поствизантискиот живопис. Постоечката гама е многу блиска на колоритот во наосот на Кучевишкиот манастир, што може да биде и резултат на идентично применетата палета на конзерваторските тимови на двете цркви. Токму затоа, ставовите за колоритот во Нерези би требало да бидат повоздржани.

Врз основа на постарата фотодокументација сметаме дека сликарството во наосот е дело на барем две сликарски раце. Една обединувачка сликарска постапка забележуваме во северниот наосен дел и во олтарскиот простор, додека пак во западниот травеј како и во јужниот дел на наосот сликарската работа има поинакви обележја и дистинктивни елементи. Старите фотографии неспорно укажуваат на убаво сликарство, кое за жал денес тешко може да се согледа.

¹³ На неодмерените ретуши, за прв пат критички укажува: М. М. Машнић, Фриз светителја у медаљонима, заб. 36 на стр. 332.

Без дилеми, куполата според ликовниот јазик, се издвојува од останатиот живопис во црквата. Светителските фигури се детално обработени благодарение на прецизниот цртеж и владеењето на сликарот со боите. Светителите се убави и волуминозни. Нивните ликови имаат индивидуални карактеристики и посебна фацијална експресија, постигнати со помош на сенките и цртите на лицата. Очите се бадемести и на нив се забележува црна контурна линија. Веѓите се во облик на лак, а носевите се правилно насликани. Косите и брадите на светителите кои, исто така, се внимателно насликани, дополнително ја изразуваат индивидуалноста на ликовите и укажуваат на вниманието, талентот и посветеноста на сликарот. Волуменот на фигурите е постигнат со користење на црни сенки и темни тонови на нанесената боја. Облеките на светителите се прикажани со сите свои детали – украси, везови, орнаменти и набори. Колористичната палета на овој сликар е богата. Секој дел и детаљ на облеките на пророците е во различна боја – од темноцрвена и темносина, преку окер до светло и темнозелена и светлосина. Ова сликарство не се среќава во другите делови на црквата.

ЗА СЛИКАРСКАТА РАБОТИЛНИЦА

Во научната литература се изнесени некои претпоставки за хронолошкото определување на поствизантискиот живопис во црквата Св. Пантелејмон. Како *terminus post quem* се зема 1555 година, во која се случил катастрофален земјотрес во којшто црквата најверојатно настрадала. Потребно е да се напомене дека не е пронајден ниту еден релевантен запис/податок кога и од што пострадала нерешката црква. Записот од Октоихот од 1535 година дава индикации дека во овој период почнува репресивен бран во скопската област така што може да се помисли дека имало и други (насилни) историски причини кои довеле или предизвикале оштетување на црквата. Но, фактот дека архитектурата и живописот на црквата во Нерези се обновени во горните партии укажува на тоа дека токму тие делови од црквата биле оштетени. Според тоа, најверојатно архитектонски најчувствителните делови на црквата, куполата и сводните површини, пострадале во катастрофалниот земјотрес во 1555 година. Архитектонската обнова, на дел од црквата, следела набргу по оштетувањето, а сликарството било обновено во годините што следеле.¹

Прифаќајќи го мислењето за обновата на архитектурата, очекувано е живописувањето на црквата да чекало одреден период. Финансиската положба на манастирите во тоа време не била на завидно ниво, така што можно е поради финансиската истрошеност по архитектонската обнова, сликарството да е создадено во годините/децениите што следеле. Познато е дека траењето на обновата зависело од големината на градбата, но и од финансиската моќ на ктиторот. Изградбата на црквите, особено на поголемите манастирски цркви била навистина скапа, а се претпоставува дека живописот чинел колку и самата изградба.² Токму затоа некогаш минувале и децении додека да се најдат средства потребни за живописување,³ иако работата не траела повеќе од неколку месеци.⁴

¹ Во науката веќе е изнесено ова мислење. П. Миљковиќ-Пепек својот став за брзата обнова на црквата по 1555 година го аргументира со фактот дека првобитното сликарство е добро сочувано токму благодарение на брзата обнова на архитектурата; доколку тоа било долго време изложено на атмосферски влијанија, оштетувањата би биле поголеми, в. П. Миљковиќ – Пепек, Прилози проучавању цркве манастира Нереза, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, 318.

² С. Петковиќ, Зидно сликарство, 51.

³ Исто, 52.

Од објавените научни податоци произлегува дека одреден број на цркви долги години чекале да бидат живописани.⁵ Некогаш работите започнувале, па одеднаш престанувале, за по извесно време да бидат завршени од други мајстори.⁶ Во таква ситуација се довршувала една целина од фреско-живописот (ансамблот), а за останатиот дел се чекале подобри времиња. Ова особено важи за припратите кои во најголемиот број случаи се живописувани подоцна.⁷ Бројни се примерите кои ги потврдуваат овие мислења. Еден од нив е и црквата во манастирот Ломница, во којашто сликарот Лонгин во 1578/79 година ја сликал олтарската преграда, а други сликари во тие години ја декорирале само куполата, поткуполниот простор и сводот над олтарот. Црквата била целосно живописана дури три децении подоцна, во 1608 година. Тоа значи дека оваа црква функционираше и го чекала својот живопис дури 30 години.⁸ Во црквата Благовештение Кабларско, изградена во 1601/02, живописувањето е завршено дури во 1636 година. Црквата Св. Тројца Пљеваљска, обновена во 40-тите години на XVI век, исликана е половина век подоцна во 1595 година.⁹ Интересен е и случајот со црквата во Жежевица. Во 1609 година, сликарот Георги Митрофановиќ го живописал олтарскиот простор, додека наосот е живописан во 1636 година од други сликари.¹⁰ Значаен е и примерот од црквата во Гомионица, каде што најпрвин била живописана куполата и тоа само

⁴ Според спомениците чиешто датирање е потврдено со натпис, во науката е забележано дека сликарските активности во една црква треле од еден до неколку месеци. Таквото брзо темпо на живописување го потврдува мислењето за постоење на организирани сликарски тајфи, со повеќе помошници околу главниот сликар, в. А. Тоурта, *От ваот*, 44-45; С. Петковиќ, *Зидно сликарство*, 53-54.

⁵ Најречит пример за ова во скопскиот регион е кучевшката манастирска црква која е изградена во крајот на XIV век, а е фрескописана (наос) дури во 1591 година, сп. А. Серафимова, *Кучевшки манастир*, 25.

⁶ Треба да се укаже и на сопствената сликарска активност во црквата Св. Ѓорѓи во Радипани, која продолжила по неколку децении со нов слој (целосен) живопис, в. Б. Видоеска, *Дејноста на една сликарска работилница од последната деценија на XVI век во околината на Скопје*, ЗСУММ 5, Скопје 2006, 148-149.

⁷ За примерите во Морача, Лопардинци, Хопово и др. в. С. Петковиќ, *Зидно сликарство*, 52. Таков е и примерот и со Кучевшкиот манастир каде што наосот е живописан во 1591, а припратата во 1631 година: А. Серафимова, *Кучевшки манастир*, 25-27.

⁸ Во Ломница тие сликари го оставиле својот потпис при што нагласиле дека го осликале и довршиле живописот. Љ. Шево, *Манастир Ломница*, Београд 1999, 165-176.

⁹ За овие примери в. С. Петковиќ, *Зидно сликарство*, 52-53.

¹⁰ С. Петковиќ, *Фреске олтарског простора у цркви Жежевици из 1609 године – дело Георгија Митрофановића*, Саопштења, Београд 2002, 249.

калотата и тамбурот, а по 28 години, од други сликари, е живописан останатиот простор.¹¹

Погоре изнесените податоци ја потврдуваат тезата/претпоставката дека архитектонската обнова на црквата во Нерези се случила непосредно по страдањето во земјотресот, додека сликарството било обновено повеќе години подоцна. Сликарските работи во една црква обично започнувале од куполата т.е. од олтарот. Бидејќи куполата во Нерези претставува дело на посебен зограф, чијашто работа не ја гледаме во другите делови на црквата, можно е таа да претставува и хронолошки издвоен дел. Тоа би можело да значи дека куполата била живописана непосредно по обновата на црквата, па потоа работите да запреле, како и во примерите од тој период, чекајќи финансиски средства за да продолжат. Во отсуство на натписи во црквата и други пишани податоци, тешко е да се изведе прецизен заклучок, но според компаративните анализи за очекување е сликарството да било реализирано повеќе години подоцна.¹²

Скопската епархија на својата територија има голем број цркви и манастири. Неутврдените граници на епархијата не дозволуваат со сигурност да се каже под чија ингеренција, односно на чија дијецеза припаднал манастирот во Нерези по влегувањето на Скопската епархија во рамките на Пеќската патријаршија. Сепак, според некои ликовни претстави во црквата, кои се поврзуваат исклучиво со територијата на Пеќската патријаршија – претставите на св. Петар Коришки и св. Стефан Дечански, може да се изнесат одредени претпоставки. Пустиножителот св. Петар Коришки е насликан во Матка (1497), односно на периферијата на Охридската архиепископија, но тоа е една ретка претстава на овој светител надвор од српската црква. Претстави на св. Стефан Дечански вон Пеќската патријаршија не се среќаваат. Овој светител се слика исклучиво на таа територија, и тоа по обновата на патријаршијата. Според овие претстави може да претпоставиме дека во

¹¹ З. Кајмаковиќ, Новооткривене фреске XVI века у цркви манастира Гомионице, ЗЛУ 19, Нови Сад 1983, 125.

¹² И. Синкевиќ изнесува мислење дека сликарството е блиско на остварувањата на периферијата на Патријаршијата, поточно на тоа во Св. Петка во Вуково од 1598 година: I. Sinkević, nav. delo, 98. Сметаме дека и покрај констатацијата за блискоста, ова сликарство не може директно да се поврзе со црквата во Вуково.

манастирот во Нерези се почувствувале рефлексите на влијанијата на Пеќската патријаршија по нејзината обнова во 1557 година. Обновата на Нерези може да се согледа и како дел од општиот подем на уметничкото творештво кој следел по 1557 година.

Според расположливата литература и достапниот компаративен материјал, во скопскиот регион на крајот на XVI век се активни главно две сликарски групи. Првата група го создава фреско-живописот во црквите Св. Ѓорѓи во Радишани, Св. Никола во Љубанци и Богородичината црква во селото Побожје, чии фреско-ансамбли настанале во последната деценија на XVI век.¹³ На другата зографска тајфа се припишуваат црквите Св. Спас во село Добри Дол, Св. Атанасиј (Св. Никола) во селото Шишево и црквата Св. Ѓорѓи во Градовци.¹⁴ Во поново време се појавија драгоцените истражувања кои го аргументираат присуството во скопскиот регион на зографи едуцирани во ателјето на Јован од Грамос; се работи, имено, за атрибуција на фреските на јужната фасада во кучевишкиот Св. Спас (Воведение), за куполата на Кучевишкиот манастир, фреските во Св. Атанасиј (Св. Никола) во Шишево, потоа во Градовци како и во Добри Дол.¹⁵

Постоењето на организирани сликарски дружини е потврдено и порано во околината на Скопје. Уште во втората деценија на XVI век, во црквите Воведение Богородичино во Долен Забел (1513/4), Благовештение Богородичино во Горен Забел и Св. Илија Горни (Бањански), забележана е работата на една иста група на сликари.¹⁶ Такви примери имаме и во подоцнежниот период како оној од 30-тите години на XVII век.¹⁷

Неприпаѓањето на ниту една позната и во науката потврдена сликарска група претставува потврда за уметничкото творештво и ликовната активност која

¹³ Б. Видоеска, Дејноста на една сликарска работилница, 153.

¹⁴ Ј. Николиќ-Новаковиќ, Црквата во Градовци и една сликарска работилница од втората половина на XVI век во околината на Скопје, Културно наследство 22-23, Скопје 1995-96, 99.

¹⁵ В. Поповска-Коробар, Атрибуција фресака на јужној фасади цркве Ваведења (Св. Спаса) у Кучевишту, Саопштења XLI, Београд 2009 (во печат).

¹⁶ З. Расолкоска-Николовска, По трагите на зографите од втората деценија на XVI век во Скопска Црна Гора, Културно наследство 16, Скопје 1989, 55.

¹⁷ А. Серафимова, Прилог кон проучувањата на една сликарска работилница од 30-тите години на XVII век, Културно наследство 24-25, Скопје 1999, 47-58.

се одвивала во скопскиот регион, но и за отвореноста и движењето на зографите во периодот на туркократијата. Бројот на живописани цркви во централното балканско подрачје во XVI и XVII век е навистина голем,¹⁸ така што може да се констатира дека тоа е период на голема уметничка активност. Движењето на уметниците е непречено и слободно, при што голем е бројот на цркви чии зографи не ги сретнуваме повторно. На една таква голема територија со голема уметничка активност и голем број на уметници, отежнато е препознавањето на тајфата, личноста или ателјето кое го извело живописувањето на Нерези.

Сликарските тенденции и правци во централниот дел на Балканот во XVI век ја прават сликата за поствизантиската уменост навистина сложена. Во едни споменици има архаично сликарство со локални белези, во други пак има сликарство базирано на најубавите традиции на Палеолозите, а пак во трети се забележува учено и софистицирано сликарство со елементи карактеристични за југот (Костур, Епир, Линотопи) и за Света Гора. Скопската област, како погранична област на Пеќската патријаршија, со бројните споменици токму од овој период, многу детално ги отсликува состојбите во уметноста и го потврдува стилскиот плурализам и уметничкото богатство во поствизантиско време. Црквите во селата Шишево, Градовци и Добри Дол, потоа сликарството од Богородичината црква во Побожје, живописот од наосот и припратата на Кучевишкиот манастир се само мала потврда за шареноликоста на уметноста во Скопско. Црквата во Нерези ја збогатува и дополнува поствизантиската слика на уметноста во Скопско и на централниот Балкан. Таа е дело на образовани и искусни сликари, но за жал, пресликувањето на живописот како и неговото досликување при конзерваторско-реставраторскиот третман ја камуфлира сликата за оценување (валоризирање) на вредностите на овој фреско-ансамбл.

Скопската епархија, особено околината на Скопје, како област со потврдена и значителна уметничка активност во втората половина на XVI и првите децени на XVII век, на својата територија создала и привлекла голем број на зографи, различни по својот талент, можности и умење. Помеѓу нив се и сликарите од

¹⁸ С. Петковиќ, Зидно сликарство, 33-64; Види уште: Е. Манова, Българска стенопис XVI – XVII век, София 1985, 81.

Нерези, кои како дел од уметничката активност во регионот го оставиле својот белег во црквата Св. Пантелејмон. Од каде дошле и каде заминале по ова свое остварување, засега останува покриено со велот на тајните во историјата на поствизантиската уметност на Балканот. Поствизантискиот слој од животот на Св. Пантелејмон во Нерези е речиси непознат за пошироката јавност, но за жал познавањата за него не се големи ниту во научните кругови. Се надеваме дека овој труд ќе претставува придонес кон проучувањата на суштествувањето на црквата во туркократско време и дека презентираниот материјал ќе биде темел за понатамошни истражувања.

КРАТЕНКИ

- **ЗЛУ** – Зборник за ликовне уметности
- **ЗМСЛУ** – Зборник матице српске за ликовне уметности
- **ГИНИ** – Гласник, Институт за национална историја
- **ЗСУММ** – Зборник за средновековна уметност, Музеј на Македонија
- **ГСНД** – Гласник, Скопско научно друштво, Одељење друштвених Наука
- **САОПШТЕЊА** – Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије
- **ЗРВИ** – Зборник радова Византолошког института, Српска академија наука и уметности
- **ГСУД** – Гласник Српског ученог друштва

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- А. Атанасоски, Историско-уметничките аспекти на орнаменталните мотиви во ѕидното сликарство на спомениците во Пелагониската епархија од XII до XVII век, (докторска дисертација во ракопис)
- Г. Бабиќ, Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византиских црква, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 11-30
- К. Балабанов, Нерези – Скопје. Св. Пантелејмон, Скопје 1982
- Д. Барџиева, Црквата Св. Спас во с. Мренога, Ликовна уметност 12-13, Скопје 1987, 47-64
- А. Василиев, Български възрожденски майстори. Живописци, резбари, строители, София 1965
- Б. Видоеска, Црква Св. Спас во с. Добри Дол – Скопско, ЗСУММ 2, Скопје 1996, 167-173
- Б. Видоеска, Дејноста на една сликарска работилница од последната деценија на XVI век во околината на Скопје, ЗСУММ 5, Скопје 2006, 139-155
- Т. Витларски, Библиографија за црквата Св. Пантелејмон-Нерези, Ликовна уметност 12-13, Скопје 1985-86, 83-122
- С. Габелиќ, Циклус Арханџела у византиској уметности, Београд 1990
- М. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de byzance (1450 – 1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athenes 1989
- Г. Геров, Класицизирацето направление в балканското изкуство от XVI век. Стенописите на Новата митрополия в Несебър, Проблеми на изкуството 2, София 1991, 21-30
- Б. Голубовиќ, Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој Гори, ЗЛУ 22, Нови Сад 1986, 97-110
- Ц. Грозданов, Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980
- В. Грозданова-Коцевска, Иконописното творештво на Дичо Зограф во Скопје и скопскиот регион (каталог), Скопје 2008

- Р. М. Грујић, Скопска митрополија, Скопље 1935
- Е. Димитрова, Манастир Матејче, Скопје 2002
- Διονυσίου του εκ Φουρνα, Ερμηνεία της ξωγραφικής τεχνης, Πετροπολις 1909
- Д. Ѓоргиев, Скопје од турското освојување до крајот на XVII век, Скопје 1997
- М. Ѓеоргиевски, Манастирските библиотеки и читалишта во Македонија до 1912, Скопје 1975
- Б. Живковић, Поганово. Цртежи фресака (предговор Г. Суботић), Споменици српског сликарства средњег века 5, Београд 1986
- Р. Зарић, Фреске у средњем травеју цркве Светих Апостола у Пећи, Саопштења XXV, Београд 1993, 55-70
- Х. Иналџик, Османско Царство. Класично доба (1300-1600), Београд 1974
- З. Јанц, Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века, Београд 1961
- З. Јанц, Романски орнамент у српском монументалном сликарству XIII века, ЗЛУ 8, Нови Сад 1972, 53-60
- И. С. Јастребов, Наставак бележака из мог путовања по старој Србији, ГСУД књ 57, Београд 1884, 38-70
- З. Кајмаковић, Новооткривене фреске XVI века у цркви манастира Гомионице, ЗЛУ 19, Нови Сад 1983, 117-135
- Д. Каменова, Сеславската црква, Софија 1977
- Р. В. Катић, Постанак и прошлост хиландарског метоха манастира Св. Петра Коришког, ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, 133-152
- А. Кирин, Зидно сликарство цркве Светог Илије у Илијенском манастиру, ЗМСЛУ 29-30, Нови Сад 1993-94, 301-323
- П. Н. Кондаков, Македонија, Археологическое путешествие, Санктпетербургъ 1909
- Л. Кумбараџи-Богоевиќ, Османлиски споменици во Скопје, Скопје 1998

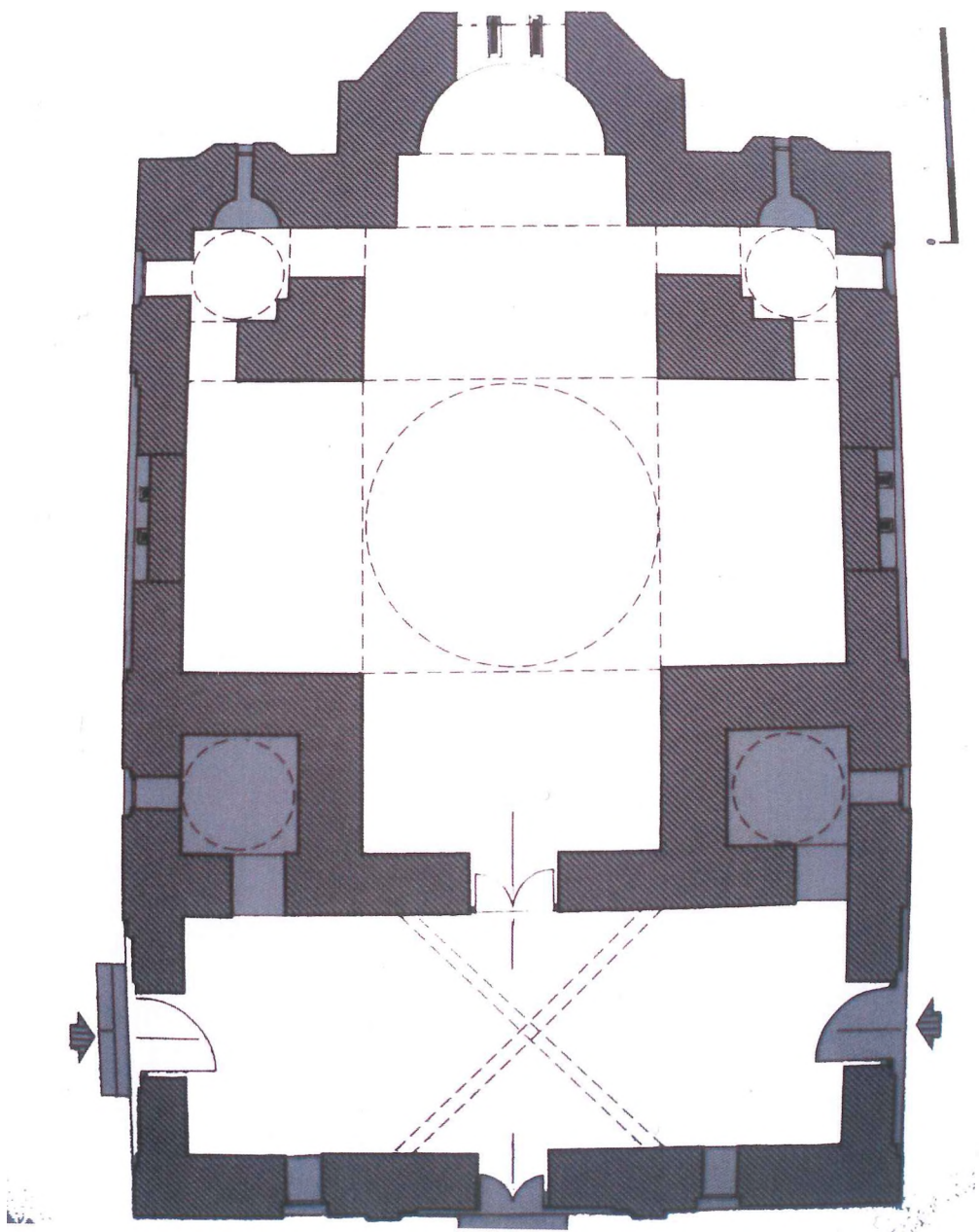
- М. Куюмджиева, Иконография на вечността. Някои бележки за образа на Ветхий Денми в живописа от поствизантийската епоха, Старобългарска литература 37-38, София 2007, 187-207
- В. Кънчов, Избрани произведения, Том II, София 1970
- Ј. Магловски, Студенички јужни портал. Прилог иконологији студеничке пластике. Зограф 13, Београд 1982, 13-27
- Е. Манова, Българска стенопис XVI – XVII век, София 1985
- М. Марјановиќ, Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису, во: Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 513-533.
- А. Матковски, Отпорот во Македонија, Том I, Скопје 1983
- М. М. Машниќ, Црквата Св.Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996, 193-216
- М. М. Машниќ, Фриз светитеља у медаљонима у трећој зони наоса Св. Пантелејмона у Нерезима, Ниш и Византија III, Ниш 2005, 319-334
- М. М. Машниќ, Манастир Ореоец, Скопје 2007
- М. Медит, Стари сликарски приручници II, Београд 2002
- Ф. Месеснел, Најстарији слој фресака у Нерезима, ГСНД, Скопје 1930, 119-133
- G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVI siècle d'après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont Athos, Paris 1960
- П. Миљковиќ-Пепек, Прилози проучавању цркве манастира Нереза, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, 313-322
- П. Миљковиќ-Пепек, Непознат трезор икони, Скопје 2001
- Н. Митревски, Манастирот Слепче кај Прилеп, Прилеп 2001
- Нерези. Цртежи на фрески (предговор: Б. Видоеска), Скопје 2004

- С. Нешић, Свети Петар Коришки и исихастичка традиција у Србији, Манастир Црна ријека и свети Петар Коришки, Приштина, Београд 1998, 219-243
- Ј. Николиќ-Новаковиќ, Црквата во Градовци и една сликарска работилница од втората половина на XVI век во околината на Скопје, Културно наследство 22-23, Скопје 1995-96, 91-107
- N. Okuneff, La decouverte des anciennes fresques de Nerez, Slavia IV, Praha 1927, 603-609
- В. Пандурски, Манастирската стенна живопис в Карлуково, Софија 2002
- N. J. Pantazopoulos, Church and Law in the Balkan Peninsula during the Ottoman Rule, Thessaloniki 1967
- Б. Пенкова, Стенописите на црквата Св. Петка Самардџийска в контекста на балканското изкуство от XVI век, Проблеми на изкуството 2, Софија 1991, 32-42
- С. Петковиќ, Зидно сликарство на подручју Пеќке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965
- С. Петковиќ, Фреске олтарског простора у цркви Жежевици из 1609 године – дело Георгија Митрофановића, Саопштења, Београд 2002, 249-262
- Н. Покровскиј, Евангелие въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ, Санктпетербургъ 1892
- В. Поповска-Коробар, Иконите од Музејот на Македонија, Скопје 2004
- В. Поповска Коробар, Сведоштвата за Христовата двојна природа во живописот од нартексот во Св. Богородица Слимничка, ЗСУММ 6, Скопје 2007, 153-174
- В. Поповска-Коробар, Атрибуција фресака на јужној фасади цркве Ваведења (Св. Спаса) у Кучевишту, Саопштења XLI, Београд 2009 (во печат)
- Л. Прашков, Црквата Рождество Христово в Арбанаси, Софија 1979
- С. Радојчиќ, Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историји хришћанске уметности под Турцима, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 69-104

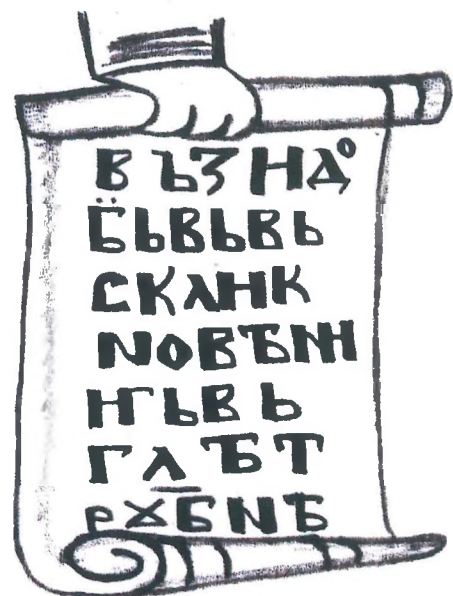
- С. Радојчић, Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, ЗРВИ XII, Београд 1971, 293-312
- М. Ракоција, Зидно сликарство Богородичине цркве Сићевачког манастира, Саопштења 32-33, Београд 2000-2001, 149-178
- З. Расолкоска-Николовска, По трагите на зографите од втората деценија на XVI век во Скопска Црна Гора, Културно наследство 16, Скопје 1989, 55-66
- З. Расолкоска-Николовска, Црквата Св. Петка во Побужје, Зборник на Археолошкиот музеј на Македонија X-XI, Скопје 1983, 33-54
- А. Серафимова, Прилог кон проучувањата на една сликарска работилница од 30-тите години на XVII век, Културно наследство 24-25, Скопје 1999, 47-58.
- А. Серафимова, Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005
- А. Серафимова, Фрескоживописот во црквата Св. Димитрија во Охрид во контекст на градското сликарство во втората половина на 14 век, ЗСУММ 6, Скопје 2007, 63-107
- А. Серафимова, Чуда и поуке Христове у Шишевском манастиру Светог Николе (1630), Саопштења XL, Београд 2008, 127-149
- А. Серафимова, Свети Пантелејмон, во: Македонско културно наследство. Христијански споменици, Скопје 2008
- I. Sinkević, The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000
- И. Снџгаровъ, История на Охридската архиепископия – Патриаршия отъ падането и подъ Турцитъ до нейното унищожение (1394-1767), София 1932
- С. Спировски, Конзерваторските работи на живописот во црквата Св. Пантелејмон, село Нерези-Скопско, Културно наследство II, Скопје 1961, 107-113
- Р. Станић, Црква Светог Николе у Брезову код Ивањице, Саопштења XXV, Београд 1993, 97-145
- П. Стародупцев, Претстава Небеске литургије у куполи, Треќа југословенска конференција византолога, Београд-Крушевац 2000, 463-472

- A. Stavropoulou – Makri, Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintre Kondaris, Ioannina 1989
- Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. I, Београд 1902
- А. Стојановски, Македонија во турското средновековие, Од крајот на XIV до почетокот на XVIII век, Скопје 1989
- А. Стојановски – Д. Ѓоргиев, Населби и население во Македонија – XVI и XVII век, Дел I, Скопје 2001
- Г. Суботиќ, Св. Ђорѓе у Бањанима, ЗЛУ 21, Нови Сад 1985, 135-161
- Г. Суботиќ, Охридската сликарска школа од XV век, Охрид 1980
- Б. Тодиќ, Старо Нагоричино, Београд 1993
- Α. Τουρτα, Οι ναοι του Αγίου Νικολαου στι Βιτσα και του Αγίου Μηνα στο Μονοδενδρι. Προσεγγιση στο εργο των ζωγραφων απο το λιντοπι, Αθηνα 1991
- М. Ђоровић-Љубинковић, Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965
- В. А. Uspenski, Poetika kompozicije. Semiotika ikone, Beograd 1979
- Л. Успенски, Теологија на иконата, Скопје 1994
- С. Филипова, Средновековна скулптура, во: Гр. автори, Македонска културна ризница, CD-ROM
- Е. Флорева. Средновековни стенописи, Вуково 1598, Софија 1987
- Е. Флорева, Алинските стенописи, Софија 1983
- В. Хан, Интарзија на подручју Пећке патријаршије XVI-XVII вјека, Нови Сад 1966
- С. Р. Charalampidis, Postbyzantine scenes from the Passion of Christ in the church of the Holy Cross of Agiasmati, Cyprus, ЗМСЛУ 34-35, том II, Нови Сад 2003, 245-250
- Ј. Хаџи Васиљевић, Скопље и његова околина, Београд 1930
- Μ. Χατζιδακης, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφανης. Η τελευταία φάση της τεχνης του στις τοιχογραφίες της Μονης Σταυρονικητα, Αγ. Ορος 1986

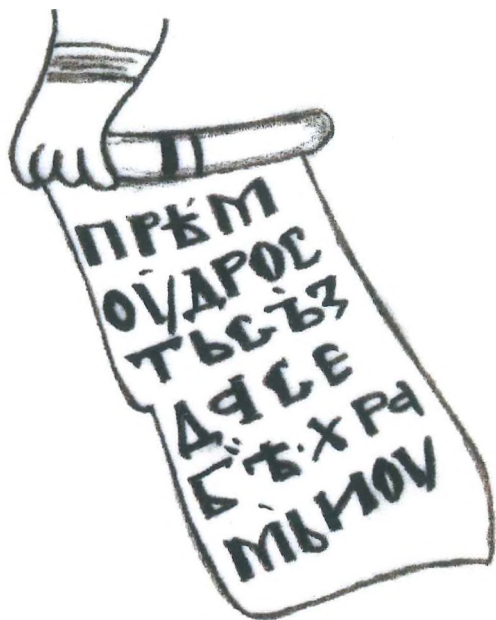
- Ch. Stukenbrock – B. Töpper, 1000 Masterpieces of European Painting. From 1300 to 1850, Könenmann 2005
- Н. Чаусидис, Космолошки слики, Том I и II, Скопје 2005
- А. Чилингиров, Црквата Св. Никола в село Марица, София 1976
- Ј. Чокревска – Филип, Белешки за црквата Раѓање на света Богородица во село Бразда, ЗСУММ 6, Скопје 2007, 201-215
- Љ. Шево, Манастир Ломница, Београд 1999
- Д. Шопова, Кога Скопје било центар на санџак во периодот од паѓањето под турска власт до крајот на XVI век, ГИНИ год I, Скопје 1957, 96-99
- Д. Шопова, Македонија во XVI и XVII век. Документи од Цариградските архиви 1557-1645, Скопје 1955
- R. West, Black Lamb and Gray Falcon, New York 2007
- L. Wratlslav Mitrovic - N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica 3, Praha 1931, 134-173
- Историја на македонскиот народ, Том II, Скопје 1998
- Гр. автори, Македонско културно наследство. Христијански споменици, Скопје 2008



Цртеж I – план на црквата



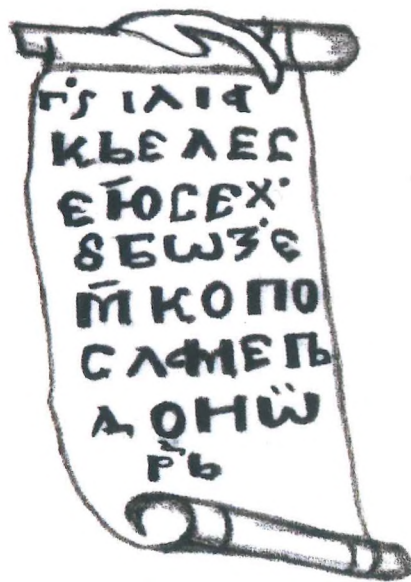
Цртеж II – свиток на пророк Давид



Цртеж III – свиток на пророк Соломон



Цртеж IV – свиток на пророк Илија



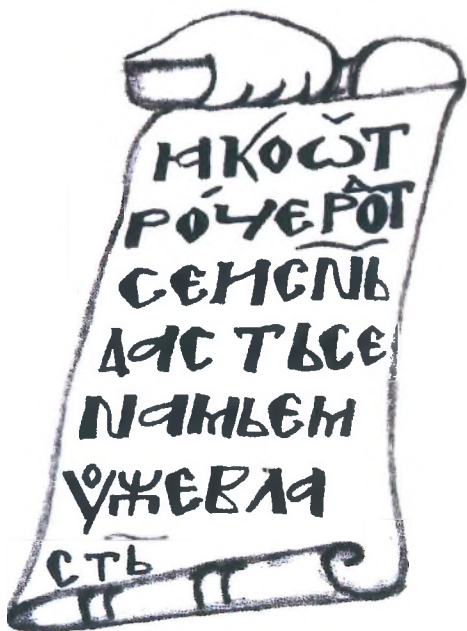
Цртеж V – свиток на пророк Елисеј



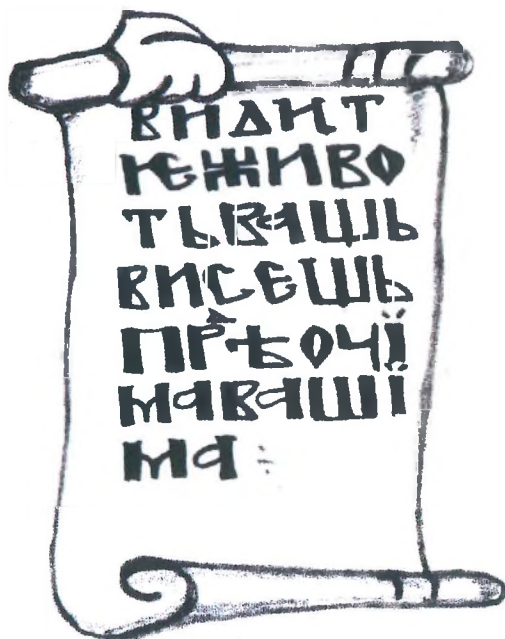
Цртеж VI – свиток на пророк
Захарија Помладиот



Цртеж VII – свиток на пророк Даниел



Цртеж VIII – свиток на пророк Исаија



Цртеж IX – свиток на пророк Мојсеј



Цртеж X – Свиток на архангел Михаил (припрага)



Црквата за време на конзерваторските активности во 50-тите години на XX век



Поглед на црквата од јужната страна



Тоглед на црквата од западната страна



Западниот прозорец на куполата со буквата М



Сл. 5 Св. Пантелејмон



оглед на северната страна на олтарниот простор



Сл. 7 Трифората на апсидата на главниот олтарен простор



Сл. 8 Апостол Лука
(крај на XVI почеток XVII на век)



Сл. 9 Бакнежот на апостолите Лука и
Андреј (1164 година)



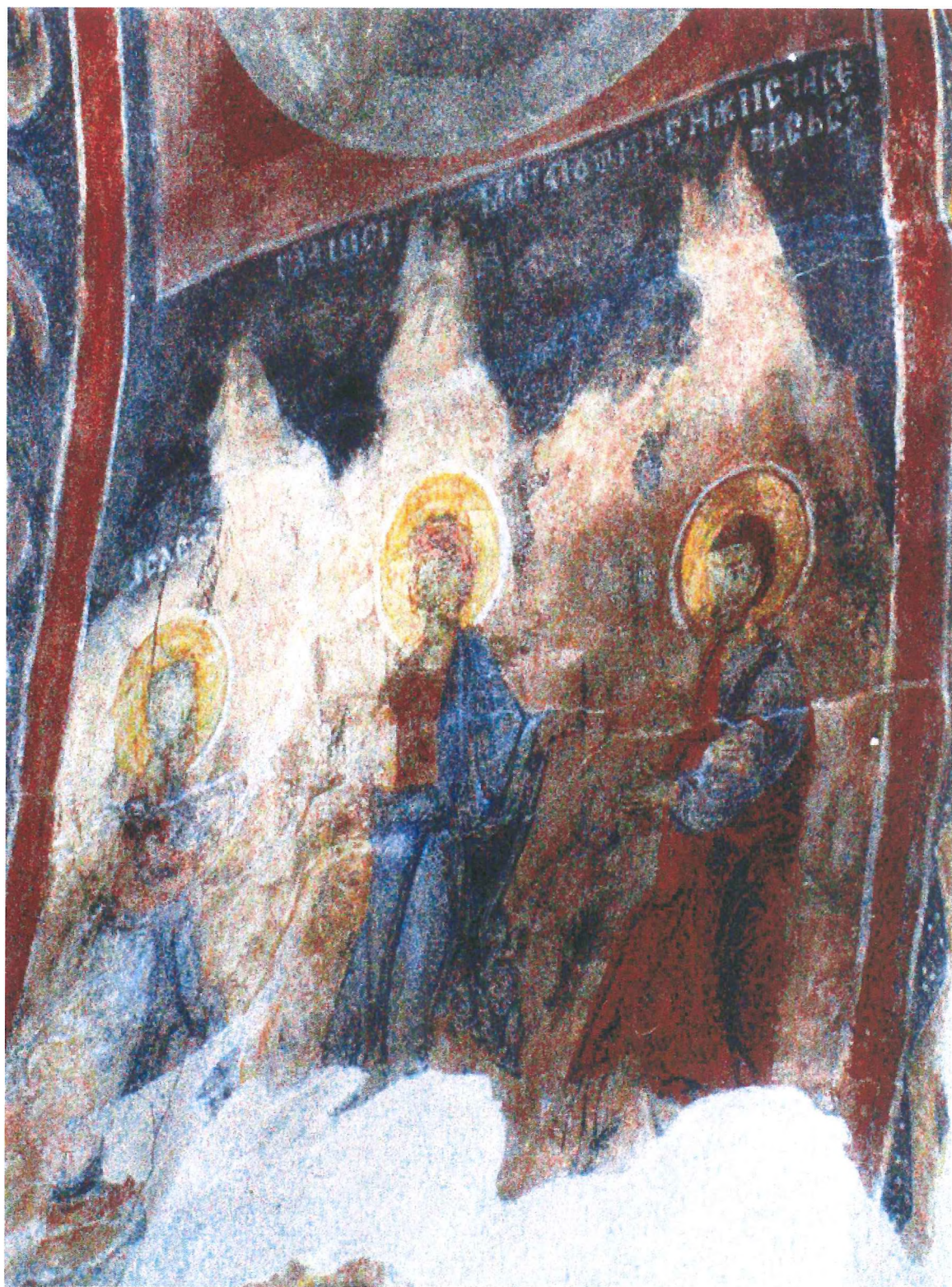
Сл. 10 Апостол Марко, Симеон и Андреј



Сл. 11 Богородица со Христос во конхата на апсидата



Сл. 12 Христос и Самарјанката



Сл. 13 Христовото јавување на апостолите на Галилејската Гора



Сл. 14 Исус Христос Саваот



Сл. 15 Исус Христос Саваот (деталь)



б Централната купола



Сл. 17 Исус Христос Пантократор и Небесна Литургија



Сл. 18 Небесна литургија (детал)



Сл. 19 Пророк Давид



Сл. 20 Пророк Соломон



Сл. 21 Пророк Илија



Сл. 22 Пророк Елисеј



Сл. 23 Пророк Захариј Помладиот



Сл. 24 Пророк Даниел



Сл. 25 Пророк Исаија



Сл. 26 Пророк Мојсеј



Сл. 27 Пророк Самоил и неидентификуван пророк



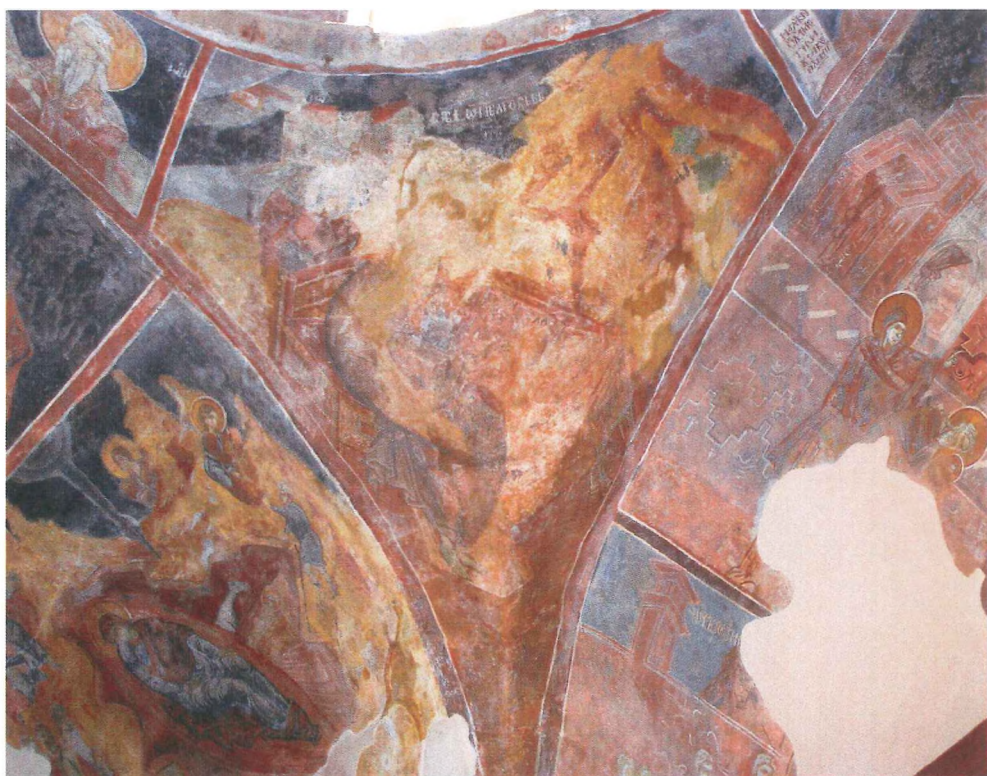
Сл. 28 Пророк Јоил и пророк Јона



Сл. 29 Пророк Авакум и пророк Малахија



Сл. 30 Неидентификувани пророци



Сл. 31 Евангелистот Јован, југоисточен пандантиф



Сл. 32 Евангелистот Лука, североисточен пандантиф



Сл. 33 Евангелистот Матеј, југозападен пандантиф



Сл. 34 Евангелистот Марко, северозападен пандантиф



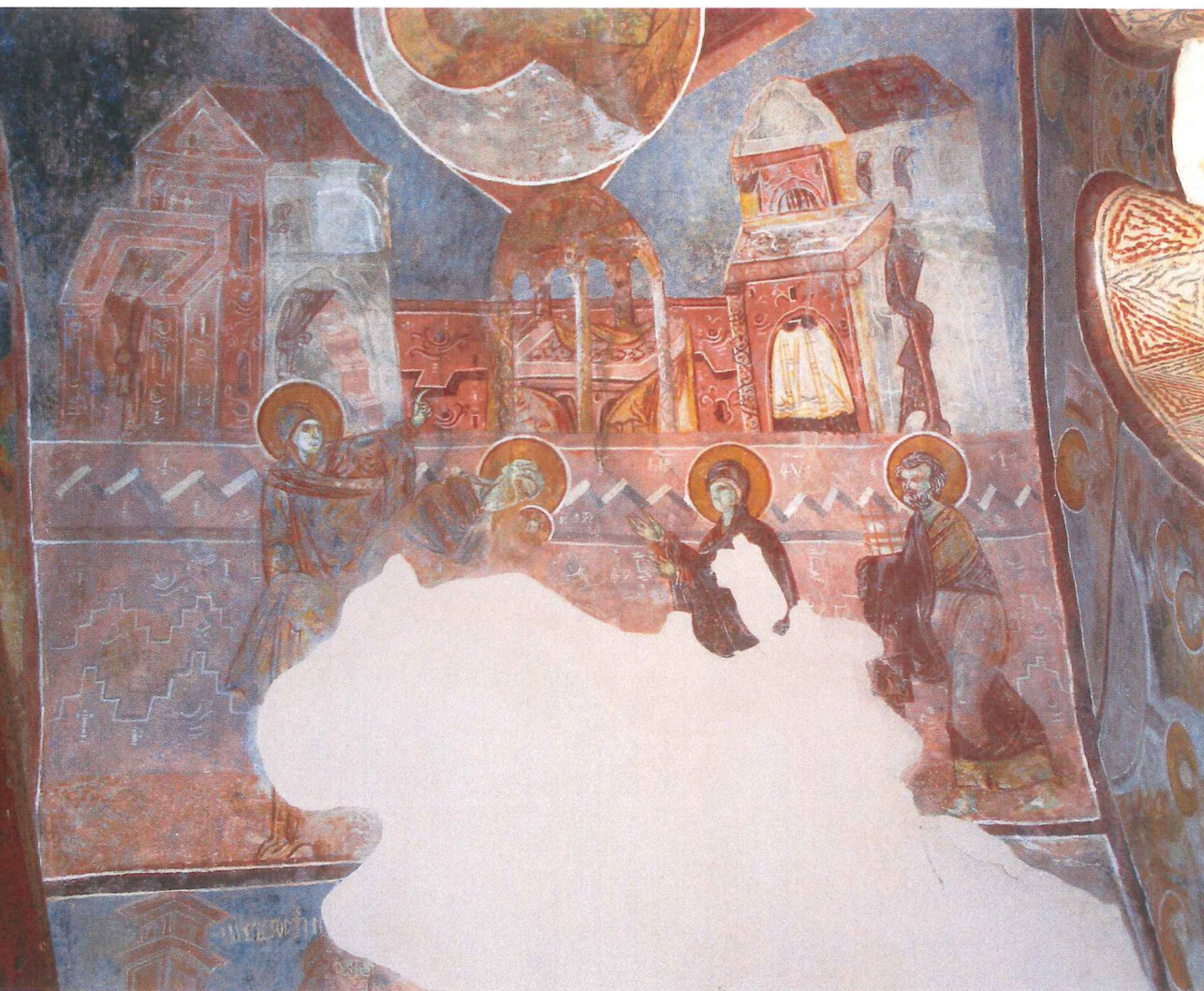
5 Архангел Гаврил од Благовештение



5 Архангел Гаврил од Благовештение (деталъ)



7 Раѓање Христово





99 Критевађе



10 Исус Христос Старец на деновите (деталј од сцената Критевађе)

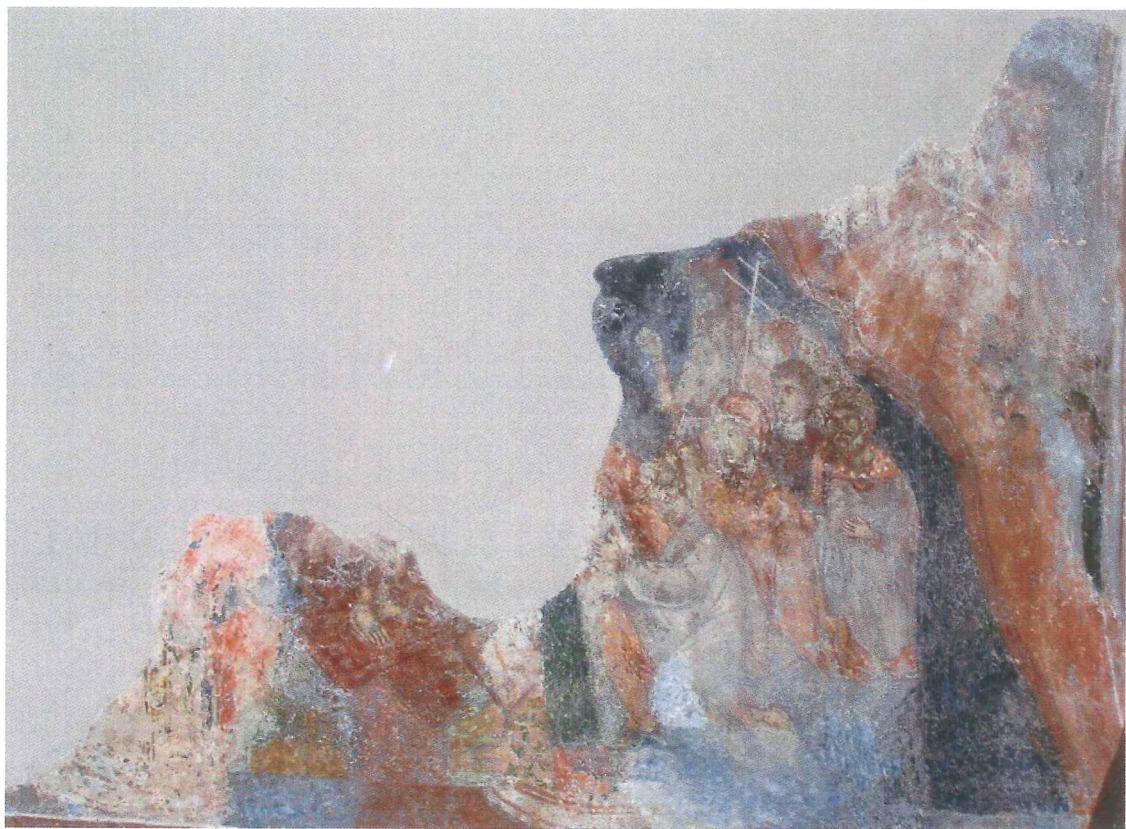


1 Лазарово воскресение

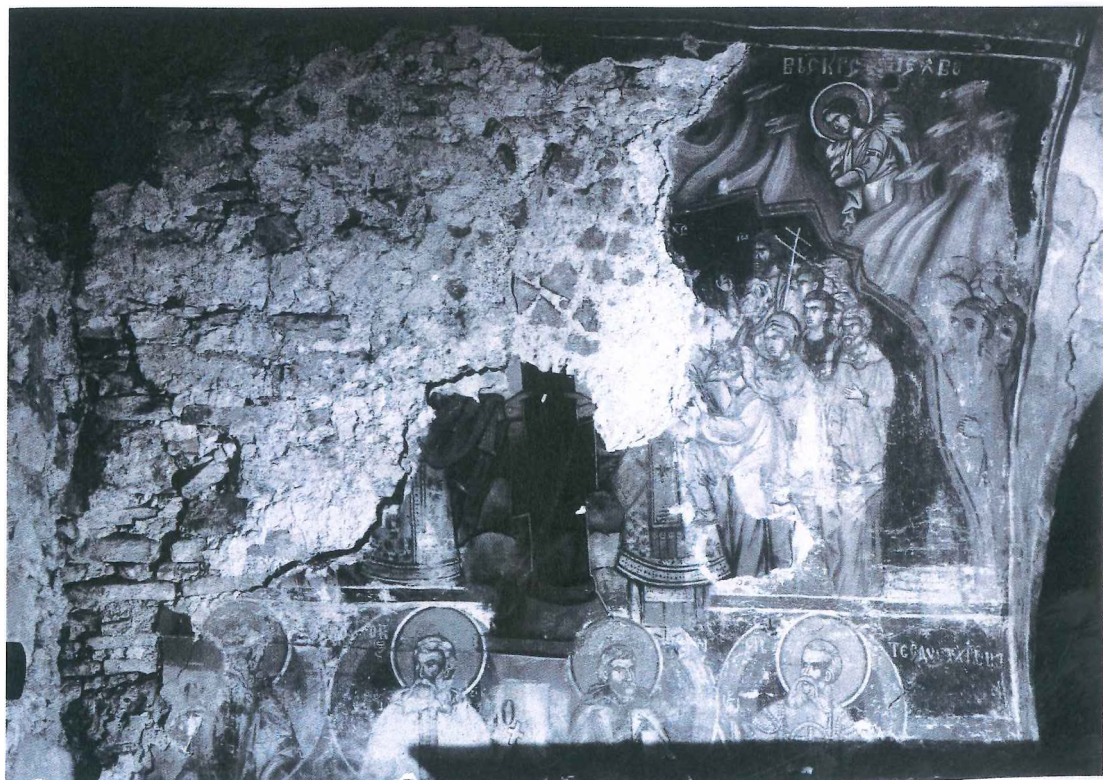


2 Лазарово воскресение (деталь)





Сл. 44 Симнување во адот



Сл. 45 Симнување во адот (фотографија од 1955 година)



6 Успение



7 Успение (деталь)



8 Тајната вечера



9 Тајната вечера (детал)



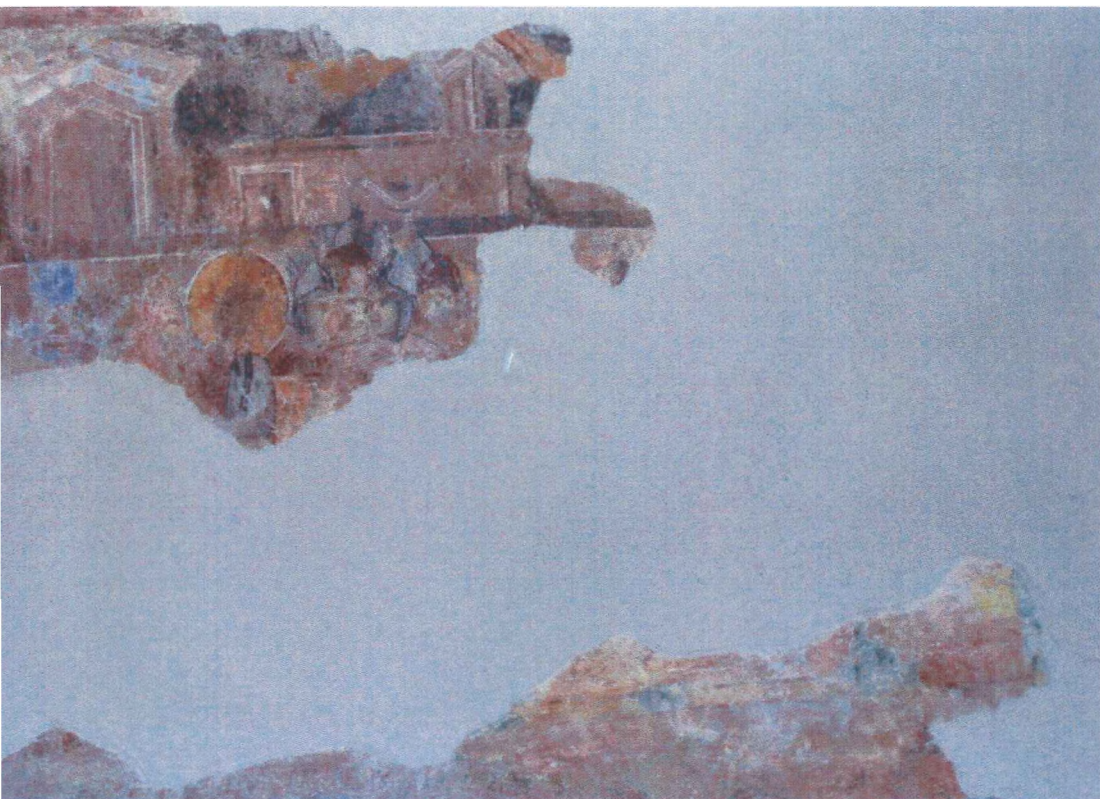
0 Мијење на нозете



1 Мијење на нозете (детал)



Молитвата во Маслиновата гора



53 Судот кај Ана и Кајафа



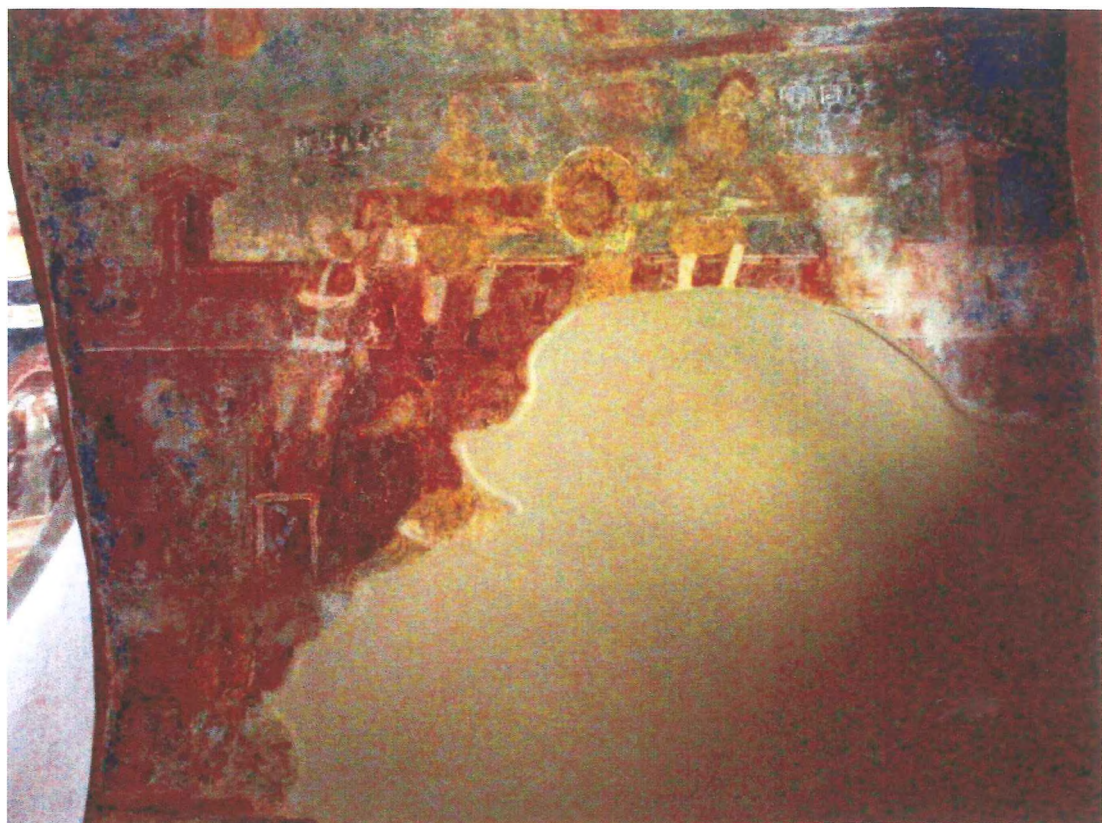
4 Судот кај Ана и Кајафа (фотографија од 1955 година)



Сл. 54 а) Судањето кај Пилат (фотографија од 50-тите години на XX век пред конзерваторско-реставраторските активности)



Сл. 54 б) Судањето кај Пилат (денешен изглед)



Сл. 55 Приковување на Христовото тело на крстот



Сл. 56 Приковување на Христовото тело на крстот (фотографија од 1955 година)



Сл. 57 Св. Мина, св. Виктор и св. Викентиј



Сл. 58 Св Гаврил Лесновски, св. Јован Рилски и св. Петар Коришки



Сл. 59 Св. Прохор Пчински, св Ананиј, св. Азариј и св. Мисаил



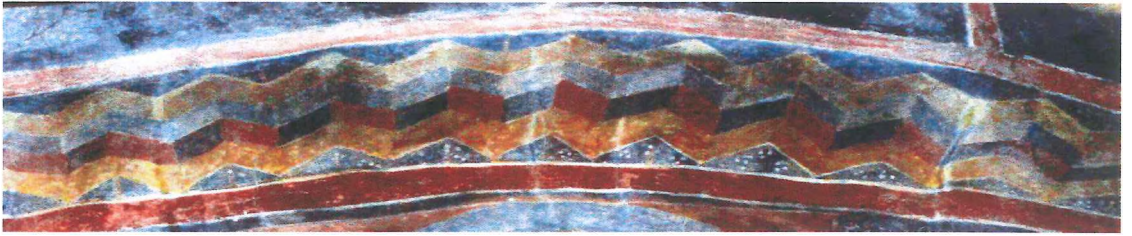
Сл. 60 Св. Алексиј Човек божји, св. Стефан Дечански, св Павле Тивејски и св. Варлаам



Сл. 61 Жени светителки (западен ѕид)



Сл. 62 Флорална орнаментиката (олтар)



Сл. 63 Цик-цак орнаментика (олтар)



Сл. 64 Антропо-зооморфна орнаментика (олтар)



Сл. 65 Орнаментиката на јужната бифора



Сл. 66 Орнаментиката под бифорите во наосот



Сл. 67 Дел од орнаментиката во куполата



МХАИЛ

ПРИПРАТА

А СЛАВЪ ХН
Е ТИ ГЪ СНА
ГНЕ ПО СЛА
СВЪ СЪ БАС
У ХН Е МЪ ПИ
СТЪ ПЪ ХРЪ СЪ
НИ ЖЕ СЪ ХО ДЕН
НЕСЪ КЪ ПЪ ВО ЛЪ ТЪ С
НЪ СЪ ЦЪ РЪ СЪ ПЪ СЪ МЪ
КЪ ЗО СЪ БО

Сл. 68 Св. Архангел Михаил (припрата)



Сл. 69 Св. Никола (фреска дислоцирана на мобилна подлога)



Сл. 70 Лунетата над влезот во наосот (фотографија од 1955 година)



Сл. 71 Св. Пантелејмон, западен свод на наосот (фреска од 1885 година – отстранета при конзерваторско-реставраторските активности во црквата)



Сл. 72 Св. Димитриј (фреска од 1885 година – остранета при конзерваторско-реставраторските активности во црквата)