

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје
Филозофски факултет

М-р Викторија Попова-Коробар

**СЛИКАРСТВОТО ВО СЛИВНИЧКИОТ МАНАСТИР
СВЕТА БОГОРОДИЦА**

Докторска дисертација

Ментор:
Академик проф. д-р Цветан Грозданов

Скопје 2008 година

Ја изразувам својата благодарност на менторот проф. д-р Цветан Грозданов, академик, чија ерудиција и професионална помош беа од големо значење при изработката на овој труд.

За несебичната колегијална помош при теренските истражувања во Бугарија, Грција и во Србија, благодарност им должам и на историчарите на уметноста И. Гергова, Е. Мусакова, С. Кујумџиев, Ј. Сисиу и С. Пејиќ.

Истражувањето во Сливничкиот манастир ќе бараше многу повеќе напор да не беше пријателската помош од семејствата Ноневски, Поповски, Василевски и Димитровски од Преспа, за што сум им благодарна.

СОДРЖИНА

ВОВЕД

ИСТОРИОГРАФСКИ ПРЕГЛЕД 4

МАНАСТИРОТ НИЗ ИСТОРИЈАТА

Ктиторски натписи	10
Други натписи, записи и ризница	17
Архитектура на црквата и манастирскиот комплекс	24

СЛИКАРСТВОТО ВО НАОСОТ (1606/7 г.)

Распоред и општи одлики на ѕидното сликарство	30
Програма во сводот	35
Програма во олтарскиот простор	48
Христолошки циклуси	
<i>Великиите празници</i>	70
<i>Христовите страдања</i>	77
<i>Христовите дела и чуда</i>	85
<i>Христовите појавоскресни јавувања</i>	87
Поединечни претстави	90
Стилски одлики и потекло на зографите	116
Иконостас	139

СЛИКАРСТВОТО ВО НАРТЕКСОТ (1611/12 г.)

Распоред и општи одлики на ѕидното сликарство	152
Циклуси на Богородичини теми	155
<i>Акаџискиот на Богородица</i>	156
<i>О Тебе радуејсја</i>	172
<i>Синаррозавейни префигурации на Богородица</i>	179
Богочовекот и најава на спасението	
<i>Бож Оџец и светиот Дух</i>	182
<i>Христовата генеалозија и синаррозавейните пророци</i>	187
Поединечни претстави и композиции	202
Стилски одлики и потекло на зографите	219

СЛИКАРСТВОТО НА ЗАПАДНАТА ФАСАДА

Богородица со Христос и архангели во патронската ниша (1613/14 г.)	224
Страшниот суд	227
Проширен Царски Деисис (1644/45 г.)	238

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДУВАЊА 242

БИБЛИОГРАФИЈА 270

ИЛУСТРАЦИИ

Т. I - Т. CVI (инкорпорирани во текстот по одделни поглавја)

Сливничкиот манастир Света Богородица е едно од познатите македонски монашки средишта од раниот XVII век, лоциран над селото Сливница на западните падини од планината Баба во регионот на Долна Преспа. Градењето и сликањето на црквата било завршено во 1606/7 г., додека подоцна досиданиот нартекс бил живописан во 1611/12 г. Завршните зафати на католиконот, со декорација на западната фасада со отворен трем, биле изведени во 1613/14 г. По триесетина години, поради големи оштетувања на живописот, во долниот јужен дел од фасадниот сид била насликана уште една композиција во 1644/45 г. Етапното обликување на манастирската црква е потврдено со ктиторските натписи во кои, како заслужни дарители се наведени повеќемина духовници и мирјани од места во Преспанско, Битолско, Костурско и Прилепско. Манастирски празник е Раѓањето на Богородица.

Најстариот зачуван спомен на селото Сливница датира од периодот помеѓу 1468 г. и 1568 г., што значи дека населбата егзистирала долго пред изградбата на манастирот. Со менлива бројност на жителите, селото припаѓало на административно-територијалната единица Паша санџак во Битолската нахија.¹ Подоцна, од 1583 г. Сливница се спомнува во Охридскиот санџак и во Преспанската нахија², односно во Преспанската каза.³

Во првиот ктиторски натпис од црквата, називот на селото е напишан како „Слиминца“, со инверзија на две букви што веројатно била грешка во испишувањето. Името Слимница, кое е топографско и во таков облик се јавува во месниот изговор, се среќава и во обликот Сливница, како што денес се именува.⁴ Така е запишано и во ракописниот поменик од втората половина на XVI век во Сле-

¹ Во XV век ова христијанско село броело дваесет и три семејства, а во подоцнежните пописи се евидентирани само шест, сп. Соколовски М., Битола и Битолско во XV и XVI век, Прилози VI 2, МАНУ, Скопје 1975, 53.

² Турски документи за историјата на македонскиот народ, Опширен пописен дефтер на охридскиот санџак од 1583 г., Т. VIII, кн. 1, Архив на Македонија-Матица македонска, Скопје 2000, 205, каде што се спомнува некој Бран Сироман од с. Сливница.

³ Турски документи за историјата на македонскиот народ, серија прва, II, Државен архив на СР Македонија, Скопје 1966, 81, Сиџил бр. 3 од 1634 г.

⁴ Пјанка В., Топономастиката на Охридско-преспанскиот базен, Институт за македонски јазик "Крсте Мисирков"-Скопје, Скопје 1970, 130-131.

пченскиот манастир Св. Јован Продром во Демир Хисар.⁵ Во стручната литература за Сливничкиот манастир се употребуваат обете топонимски варијанти.

Црковно-административната припадност на Сливничкиот манастир била во Преспанската епархија на Охридската архиепископија. Според досегашните сознанија за Преспанската епархија, чиј архијереј првпат се спомнува во изворите од третата деценија на XVI век, таа го имала статусот на епископија и во оној период кога неколку епархии во дијецата добиле ранг на митрополија.⁶ Околу 1610-1613 г. оваа епархија функционирала како самостојна епископија, најверојатно директно потчинета на охридскиот архиепископ, но не е познато седиштето на епископската катедра, како и на некои други епархии во дијецата.⁷ Од двајцата најрано спомнати Преспански епископи, едниот е Матеј, за кого со сигурност се знае само врз основа на ктиторските натписи во Сливничкиот манастир,⁸ но колкав бил периодот на неговото владичествовање не може да се каже.⁹ Скудните податоци за границите на Преспанската епархија и нејзините релации со другите во Охридската дијецеза, може само да се насетат преку индициите добиени најчесто низ истражувањата на културното наследство.

Општествено-историските околности во Македонија од крајот на XVI и првите децении на XVII век биле последица од севкупната состојба во Османлиската империја и нејзиното слабеење, особено по Австро-Турската војна (1593-

⁵ Гергова И., Поменици от Македония в българските сбирки, София 2006, 71 - станува збор за ракописниот поменик НБКМ 1015, за кој според водениот знак на хартијата од 1573 г., се верува дека поменикот е отпочнат по таа дата; на лист 396 со ран ракопис, е напишано селото Сливница.

⁶ Податокот за Преспански епархиски архијереј (Агапиј) датира од 1532 г. Во текот на XVI век во Охридската дијецеза се зголемил рангот на неколку епархии, меѓу кои најрано во митрополија била произведена Костурската првопрестолна епископија во 1532 г. За Преспанска епископија се зборува и во втората половина од XVII век, сп. Снегаров И., История на Охридската архиепископија-Патриаршија, Том 1-2, От падането ѝ под турците до нејното унищожение (1394-1767), (1932), второ фототипно издание, София 1995, 159-175.

⁷ Непознати се и центрите на Музакиската, Спатиската, Мегленската, Угарската и Италијанската епархија (Исто, 173-174). За промените во бројот на митрополиите во почетокот на XVII век и претпоставката дека Преспанската, Дебарската и Горномокренската епископија биле директно потчинети на Охрид како архиепископска епархија, в. Исто, 176-177, забелешка 2.

⁸ Првото сознание за Матеј како преспански архијереј од сливничките натписи (1607 и 1614 г.) го обелоденил Милуков Н. П., Христијански древности Западной Македонии. Известия Русаго Археологического института в Константинополх, IV, выпуск 1, София 1899, 98.

⁹ Следниот, по име познат преспански архијереј, се спомнува во 1624 г., сп. Снегаров И., н. д., 242-243.

1606).¹⁰ Економската криза наметнувала зголемени давачки за населението и предизвикувала востанички немири.¹¹ Постојаниот растеж на муслиманскиот елемент по градовите во XVI век не бил веќе последица на колонизација туку во прв ред последица на исламизацијата, која во ова време земала силен замав особено во градовите. Со демографските и промените во социјалната структура, се појавувале и нови градски јадра.¹² Белег на времето под власта на султаните Мехмед III (1595-1603) и Ахмед I (1603-1617) претставува и интензивната активност на Охридскиот архиепископ Атанасиј во преговорите за антитурска коалиција со Русија, Рим и други европски христијански држави.¹³

Од христијанските споменици што датираат од периодот на османлиското владеење, Сливничкиот манастир е единствениот зачуван во целост на денешната преспанска територија на Република Македонија.¹⁴ И покрај богатата историографија, сливничкиот фрескоживопис и иконописот, сè уште се наметнуваат како извонреден извор за историјата на уметноста од поствизантискиот период. Одредувајќи ја духовната клима и православната култура во првата половина на XVII век, сликарството во Сливничка Св. Богородица е интересно и значајно за тематско-иконографските студии, стилско-ликовните атрибуции и за следење на движењето и еволуцијата на зографите, кои со творчката индивидуалност се вклопувале во тогашните главни ликовни тенденции на централно-балканскиот простор.

¹⁰ Иналдик Х., Османско царство, Класично доба (1300-1600), Београд 1974, 59-75; Von Hammer J., *Historija Turskog /Osmanskog/ carstva*, 2., Zagreb 1979, 45-48; Група автори, *Историја на Македонскиот народ*, кн. I, Скопје 1969, 257-277

¹¹ Мире Д., *Востанија и движења во Македонија во втората половина на XVI и почетокот на XVII век*, Скопје 1951, 14-16; Шопова Д., *Македонија во XVI и XVII век*, Документи од Цариградските архиви, Скопје 1955, 16-18; Матковски А., *Црковни давачки (килисе ресимлери) во Охридската архиепископија (1371-1767 година)*, Прилози, II/2, МАНУ, Скопје 1971, 39-71;

¹² Соколовски М., *Исламизација во Македонија во XV и XVI век*, Прилози, VII/1, МАНУ, Скопје 1976, 17-31; *Истиот*, *Чифлигарството - втора етапа на Османскиот феудализам*, Прилози, VIII/1, МАНУ, Скопје 1977, 69-88; *Истиот*, *Прилеп и Прилепско во втората половина на XVI век*, Прилози, IX/1, МАНУ, Скопје 1978, 43-66; Стојановски А., *Градовите на Македонија од крајот на XIV до XVII век*, Скопје 1981, 33-133

¹³ Gelcer H., *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902, 26; Снегаров И., н. д., 90-103.

¹⁴ Од османлискиот период потекнува фрагментарно зачуваната декорација во манастирската црква Св. Петка во Брајчино (крај на XV век), Св. Атанасиј (1623 г.) и Св. Пречиста (крај на XVII век) во Љубојно, Св. Архангели во Асамати (1636 г.), Св. Пантелејмон (1681 г.) во Златари, Св. Спас (крај на XVII век) во Евла, сп. во прегледот кај Барчиева Д.-Тричковска Ј., in *Преспа - културно наследство*, Скопје 2002, со постарата литература.

ИСТОРИОГРАФСКИ ПРЕГЛЕД

Истражувачкиот интерес за Сливничкиот манастир започнал кон крајот на XIX век, кога при експедицијата на Рускиот Архелошки институт во Константинопол бил забележан како една од христијанските древности во Западна Македонија. Во тогашниот извештај на археологот П. Н. Миљуков е направен првиот, но непотполн опис на фреските од наосот и детално е пренесен ктиторскиот натпис од 1606/7 г. Не донесувајќи било каква информација за припратата на црквата, Миљуков делумно го прочитал оштетениот ктиторски натпис и на западната фасада, потписот на сликарот Никола во нишата над влезот, а дал и кус опис на композицијата Страшен суд. Посебно внимание посветил на словенските натписи со анализа на јазикот, за што бил консултиран лингвистот Л. Милетич.¹

Како најатрактивен поради бројните топоними и личните имиња, ктиторскиот натпис од наосот бил застапен и во збирката на Љ. Стојановиќ.² Нешто подоцна, повторно без оној од припратата, натписите од Сливница ги донесува и Ј. Иванов.³

До средината на XX век се публикувани два осврти на манастирот од Ѓ. Трајчев, каде што е спомната, денес добро познатата композиција на Седмочислениците насликана во припратата во 1612 г.⁴ Тој ја опишал состојбата на Сливничкиот манастир во 30-те години, ги навел натписите, изгледот на комплексот и неговиот имот.⁵

Во еден од првите прегледи на споменичкото наследство во Македонија, кој со неизменета содржина имаше и второ издание, куси информации за Сливница даваат и тројцата историчари на уметноста А. Николовски, Д. Ќорнаков и

¹ Миљуков Н. П., Христијанския древности Западной Македонии. Известия Русаго Археологического института в Константинополх, IV, выпуск 1, София 1899, 98-103, цртеж 34.

² Стојановиќ Љ., Стари српски записи и натписи, I, Ср. Карловци 1923, 271, бр. 961.

³ Иванов Ѓ., Български старини из Македония, (1931²), фототипно издание, София 1970, 61-62.

⁴ Трајчев Г., Старинни в Преспа, Македонска библиотека, София 1923, 23.

⁵ Трајчев Г., Манастирите въ Македония, София 1933, 48-52, сл. на стр. 49.

К. Балабанов.⁶ Во рамките на освртот на црковните градби во регионот на Преспа, архитектот К. Томовски ја наведува и сливничката црква.⁷

Дури од крајот на седумдесеттите години од XX век, во науката за историјата на уметноста се нижат неколку значајни студии, кои се занимаваат со различни проблеми на живописот во црквата, од иконографски и стилско-ликовен аспект. Првиот научен пристап кон композиција на Седмочислениците од сливничката припратата го имаше Ц. Грозданов, кој на оваа тема ѝ посвети посебна студија.⁸ Со дополнувања од истражувањата, авторот ѝ се навраќаше на најстарата групна претстава на словенските просветители, укажувајќи на светогорското влијание во нивното прикажување, при што се исцртуваше и концепциската развојна линија на претставите сè до крајот XIX век.⁹

Монографски пристап кон Сливничкиот манастир, поткрепен со графички и фото прилози, направи П. Миљковиќ-Пепек. Со извесни пропусти, тој го презентираше распоредот на живописот во целиот објект, задржувајќи се на одделни иконографски особености и содржината на ктиторските натписи.¹⁰

Специфичната комбинација во ликовното вообличување на химнографијата на Богородица во припратата на црквата, беше предмет на посебна студија од Ј. Николиќ-Новаковиќ, каде што се анализира обединувањето на Богородичниот акатист и химната О тебе радуетсяја.¹¹ Таа анализа авторката ја користи уш-

⁶ Николески А., Ќорнаков Д., Балабанов. К., Споменици на културата во НР Македонија, Скопје 1961, 263-264; Истите, Споменици на културата во Македонија, Скопје 1980, 285-286.

⁷ Томовски К., Христијанската архитектура во Преспа, Зборник бр. 1, Архитектонски факултет, Скопје 1977, 19.

⁸ Грозданов Ц., Најстарата претстава на Седмочислениците, Културен живот 7-8, Скопје 1979, 32-34.

⁹ Грозданов Ц., Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII - XVIII век, Годишен Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80; Истиот, Портрети на светители од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983, 115-118; Истиот, Ликовите на св. Кирил и св. Методиј во живописот на Македонија и соседните краишта. Појава, карактеристики и еволуција, МАНУ, кн. XI, Скопје 1993, 17.

¹⁰ Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Сливнички манастир кај Преспанското Езеро, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80, 177-208.

¹¹ Николић Ј., Теме посветене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Сливничком манастиру, Зограф 16, Београд 1985, 66-71.

те во една прилика, кога поопширно се осврнува на темите посветени на Богородица во неколку споменици во Македонија.¹²

Интересирањето на истражувачите за ширината на продукцијата на зографското ателје од Сливница отпочна во деведесетите години на минатиот век. Во врска со стилската поврзаност на Сливница со други споменици во Македонија, Бугарија и во Грција, Ц. Грозданов посредно укажа на зографите од Линотопи крај Костур.¹³ Во текстот на Ј. Николиќ-Новаковиќ за дел од живописот во припратата (1609 г.) на црквата во Полошкиот манастир, беа посочени и неколку значајни елементи за атрибуција на сливничкиот живопис, со што стана појасно дека ова ателје имало уште дела во Македонија. Низ анализата на ортографската црта на натписите и стилските карактеристики, таа ја поврза Сливница со Полошкиот и Слепченскиот манастир. Овде беше направено и дополнување на иконографскиот репертоар во сливничкиот наос со претставата на св. Никола Нови.¹⁴

Речиси истовремено, Б. Пенкова ги прошири стилските врски и со спомениците во Бугарија, искажувајќи го своето мислење дека фреските од наосот на Сливница се дело на иста сликарска екипа која работела во манастирската црква Св. Никола (1616 г.) во Сеславци и во Св. Теодор Тирон и Стратилат (1614 г.) во Добрско, односно дека зографот Никола од Сливница претходно сликал дел од фасадниот живопис (1597 г.) на црквата во Роженскиот манастир.¹⁵ На примерот на резбата од демирхисарско Слепче (Чинот од 1607 г.) и од Добрско кај Разлог, таквите врски ги потврди и И. Гергова.¹⁶

Овие значајни размислувања за сликарската работилница беа сублимирани во нашата студија со поопширна стилско-ликовна анализа на сливничките сидни слики и на иконостасот.¹⁷ Притоа, за првпат се предложија одговори на пра-

¹² Николиќ-Новаковиќ Ј., Тематика инспирирана од црковната поезија во живописот од XVII век во Македонија, Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија, кн. 4, МАНУ, Скопје 1996, 195-203

¹³ Грозданов Ц., Ликовите на св. Кирил и св. Методиј, 17.

¹⁴ Николиќ-Новаковиќ Ј., За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир, Културно наследство 17-18 (1990/91), Скопје 1994, 89-90.

¹⁵ Пенкова Б., Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника, Зограф 22, Београд 1992, 67.

¹⁶ Гергова И., Ранитиот Български иконостас 16-18 век, София 1993, 19.

¹⁷ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 213-237; Истата,

шањата за бројноста на зографите во Сливничкиот манастир и за нивното индивидуално ангажирање со диференцирање на авторите во наосот, нартексот и на фасадата на црквата. Во зависност од предложената атрибуција на одделни композиции од различните сликари, на дотогаш укажаната група споменици поврзани со исто ателје ѝ се приклучени уште: фреските од Куриловскиот манастир (1596 г.), пресликите во Драгалевскиот манастир (крај на XVI-почеток на XVII век), од истиот период неколку икони од Историскиот музеј во Велико Трново, наосот во црквата Св. Ѓорѓи (1616 г.) во истиот град и една струшка икона (1618 г.) од Музејот на Македонија. Имајќи го предвид уверувањето на некои претходни истражувачи дека дел од таа ликовна продукција е поврзана со зографот св. Пимен Зографски, овде е укажано на проблемите во врска со таквата атрибуција, а наосот во Сливница условно се придружи на т.н. "Пименово ателје", како асоцијација за една стилски компактна група споменици.

Во посебниот прилог за сливничкиот иконостас М. М. Машниќ прави хронолошка разлика во однос на изработката на иконите и на иконостасниот крст, кој според врежаниот графит во дното од Распетието го датира во 1621/22 г. Авторката овде ги прифаќа аналогиите за авторството на сливничките и на иконите од Бугарија, што ги посочија претходните истражувачи.¹⁸ На сликарската работилница од Сливница М. Машниќ се наврати со становиштето дека таа потекнува од с. Линотопи. Врз основа на ортографските блискости помеѓу натписот на иконостасниот крст во Карпинскиот манастир (1606/7 г.) и ктиторските натписи од Сливница (1606/7 г.), Полошко (1609 г.) и Добрско (1614 г.), таа заклучува дека тој анонимен зограф од Карпино можеби бил член на иста работилница која сликала во овие манастири.¹⁹ Во трудот за живописот во Младо Нагоричино, што го датира во крајот на XVI или почетокот на XVII век, М. Машниќ повторно ја допира сликарската група во Сливница.²⁰

Към атрибуцията на живописата в Сливничкия манастир и нейните паралели в някои църкви в България, Проблеми на изкуството 2, София 1997, 3-9; Истата, Полошки манастир Св. Ѓорѓи, каталог за изложба, Музеј на Македонија, Скопје 1998, 14.

¹⁸ Машниќ М. М., Иконостасот од Сливничкиот манастир Света Богородица, Македонско наследство бр. 5, Скопје 1997, 89-105.

¹⁹ Машниќ М. М., Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантискиот период, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 130.

²⁰ Машниќ М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во Младо Нагоричане, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 131-149

Со истражувањето на записите во драгоценiot триптих-поменик од манастирот Св. Јован Продром-Слепче, пишуван од 1549/50 г. до XIX век, кој денес се наоѓа во Националниот историски музеј во Софија, И. Гергова укажа на можните релации на братството од Сливничкиот манастир со Слепче во почетокот на XVII век.²¹ Нејзините долгогодишни проучувања на помениците од Македонија во бугарските збирки, донесоа уште важни податоци за можните врски и со други манастири.²² Продолжувајќи го истражувањето на резбата во спомениците кои се поврзуваат со т.н. ателје на св. Пимен Зографски, Гергова ги посочува аналогите со иконостасот од Сливница и во овој медиум.²³

Потребата од продлабочување на истражувањата и преиспитување на аргументите за и против хипотезите за авторството на сливничкиот живопис, ја објаснува во текстот посветен на проблемите на идентификацијата на св. Никола Нови во Сливничкиот манастир.²⁴ Овде се ревидираше нашето поранешно мислење дека во Сливница е насликан новомаченикот св. Никола Нови Софиски, со аргументација за култот и иконографијата на хомонимите на светците од IX и X век (преподобниот Никола Војвода и Никола Вуненски).

Најновиот труд поврзан со нартексот на Сливница го посветивме на зоната со медалјоните и претставата во источниот дел од сводот, кои воопшто не беа коментирани во науката. Како најава на спасението, ликовите на пророците и на праведниците се целосно идентификувани во контекст на темата за Христовата генеалогичка. Претставата на Бог Отец со свети Дух и симболите на евангелистите е протолкувана со тринитарноста на божеството во контекст на другите теми согласно топографијата на фреските во нартексот.²⁵ Во овој текст првпат се идентификувани и неколку поединечни претстави од првата зона на нартексот.

За историографијата и за натамошните истражувања на манастирот, важни се и текстовите кои се посветени на други споменици, при чие проучување се

²¹ Гергова И., Триптих-поменик от Слепченския манастир Св. Јоан Предтеча (Продром), *Paleobulgarica/Старобългаристика*, XXV, София 2001, 54-68.

²² Гергова И., Поменици от Македонија в българските сбирки, София 2006, види индекс.

²³ Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, Проблеми на изкуството 2, София 2003, 23-32.

²⁴ Поповска-Коробар В., Претставата на свети Никола Нови во Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 105-118.

²⁵ Поповска-Коробар В., Сведоштвата за Христовата двојна природа во живописот на нартексот во Св. Богородица Сливничка, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 153-171

допираат и некои иконографски одлики на богатата сликана програма во Сливница. Во контекст на анализирањето на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир Св. Архангели, А. Серафимова го посочи и распоредот на четири сцени од Цветниот триод и Христовите јавувања во наосот на Сливница.²⁶ Сцените од Богородичиниот акатист од нартексот на сливничката црква од 1612 г. се предмет на интерес во иконографските истражувања на Н. Митревски²⁷ и на А. Серафимова.²⁸ Како една од најдобро зачуваните композиции во Македонија, Страшниот суд на сливничката фасада од 1614 г. е незаобиколен во компаративните анализи на оваа тема кај Ц. Грозданов²⁹ и кај А. Серафимова.³⁰ Спорадично, Сливница ја спомнува и С. Пејиќ при анализата на живописот од 1622 г. во манастирот Пустиня кај Ваљево.³¹ Во истражувањата на иконографијата на преподобниот св. Варвар и можноста за преовладување локален култ на св. Варвар Пелагониски, врз основа на словенските житија од средината на XIV век, Ц. В'лева ја вклучува и сливничката претстава на пустиножителот од наосот.³²

Одредени прашања поврзани со технологијата на сликарството во Сливница и со нужноста за негова конзервација се соопштени од Д. Барџиева-Трајковска и соработниците, во едно издание за потребите на странски донатори.³³

По повод јубилејот 400-години од манастирската црква, е издадена публикација за поширок круг читатели, во која свои текстови имаат Д. Корнаков и Б. Нечовски.³⁴

²⁶ Серафимова А., Сликите на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 184, заб. 34.

²⁷ Митревски Н., Акатистот на пресвета Богородица во припратата на црквата Св. Ѓорѓи во Полошкиот манастир, Пелагонитиса 1, Преспанско-пелагониска епархија, Битола 1996, 50 и натаму.

²⁸ Серафимова А., Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на Кучевишките Свети Архангели, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 155 и натаму

²⁹ Грозданов Ц., Страшниот суд во црквата Св. Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век, Културно наследство 22-23, Скопје 1995/1996, 52, 55.

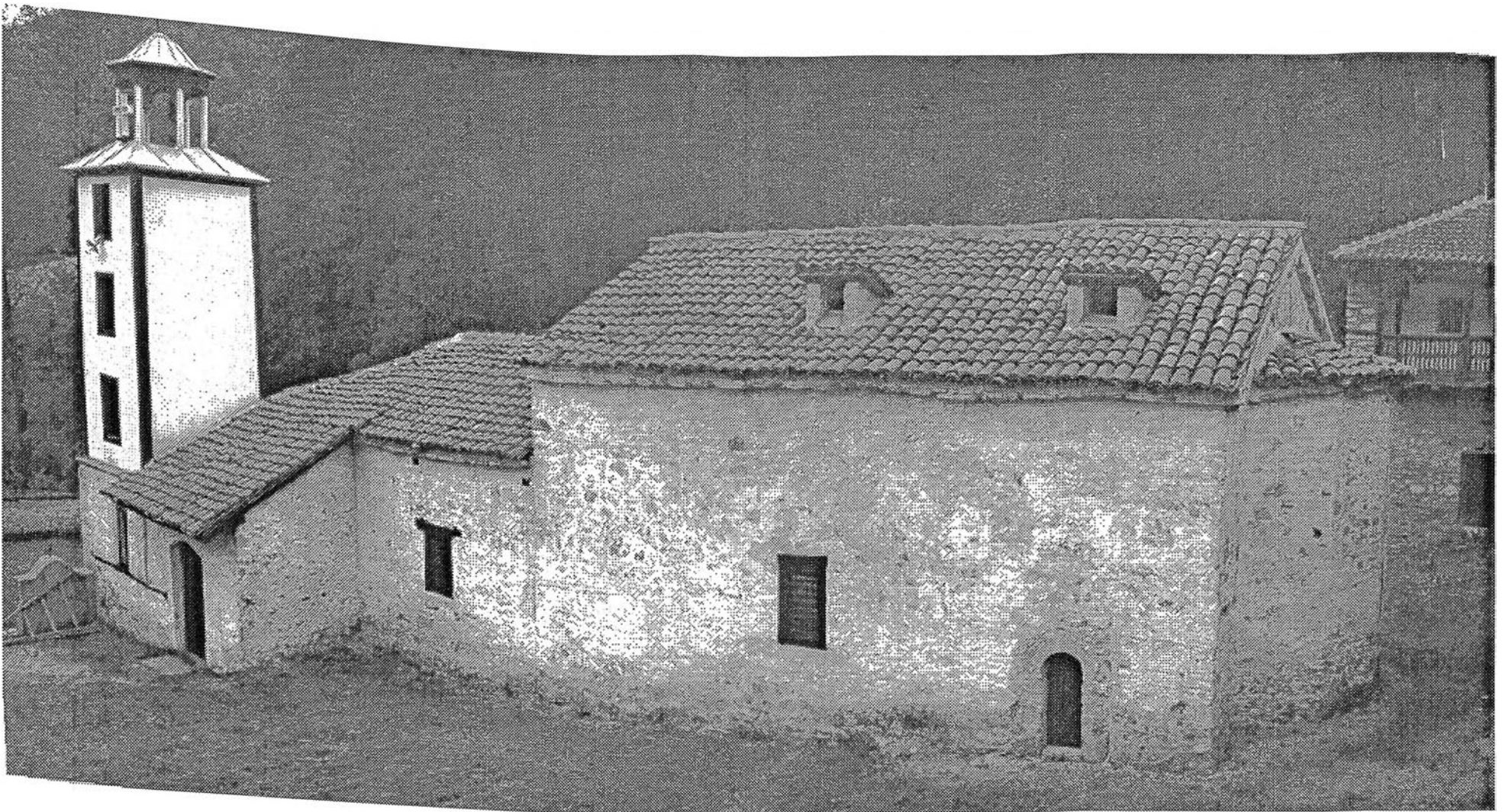
³⁰ Серафимова А., Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот Суд во Кучевишките Свети Архангели, Културно наследство 28-29, Скопје 2004, 171 и натаму.

³¹ Пејиќ С., Манастир Пустиня, Београд 2002, 78-81, 153.

³² В'лева Ц., Образът на св. Варвар Пелагонийски в притвора на църквата в Кремиковския манастир, Paleopurgarica/Старобългаристика, XXIX, София 2005, 49-64.

³³ Bardzieva-Trajkovska D. et all., Church Holy Mother of God - Slivnica Monastery, Analysis and Initial Conservation of the Fresco Painting, Makedonida, Skopje 2005.

³⁴ Корнаков Д., Сливнички манастир, Сливница, Преспа 2007



Поглед на манастирската црква од југоисток



Поглед на манастирската црква од северозапад

МАНАСТИРОТ НИЗ ИСТОРИЈАТА

Историјата на Сливничкиот манастир, во црквата може да се следи низ ктиторските натписи и записите како извори од прв ред. Од ретките белешки во турските документи, спорадичните записи во помениците и од натписите на предметите што му припаѓале на овој и на други манастири, посредно се дознава по нешто и за Сливница. На локалитетот не се вршени археолошки истражувања и нема таква потврда дека на ова место постоел постар манастир. Меѓутоа, како што ќе видиме натаму, има повеќе индиции за таа можност. Во прилог на тоа е и познатиот став на османлиската власт да не се дозволува изградба на нови цркви и манастири, туку старите да може да се поправаат и обновуваат.¹

Ктиторски натписи

Автентичните извори врз основа на кои се добива претстава за најстарата историја на светилиштето, што етапно се оформувало во текот на седум години, се целосно сочуваните ктиторски натписи во наосот од 1606/7 г. и во нартексот од 1611/12 г., како и делумно читливиот натпис на западната фасада од 1613/14 г. (Т. II)

Првиот ктиторски натпис се наоѓа над вратата на западниот сид во наосот,² напишан во петнаесет реда, со бела боја врз темносина основа:

+ НЗБОЛЕННЕМ(Ь)· ѿЦА Н СЯ ПОСПЕШЕННЕМ(Ь)· СНАЯ· Н СЯВРШЕННЕМ(Ь)· С(ВЪ)Т(А)ГО Д(Х)А·
Н СНИ БОЖЕ/СТЪВ(Ъ)НИ· ХРАМЬ· ПРЪС(ВЪ)Т(Н)ЕИ· ВЛАДНЧНЦЪ НАШЕ БОГОРОДНЦЕ· СЯГРЯДН СЕ·
Н ПОПНСЯ СЕ ТРЪДОМ(Ь)· Н СЯ ПО/ТЪЩАННЕМ(Ь)· Н НАСТОЯ(Н)НЕМ(Ь) КУР(Ь)· ННКАНУР(Ь)·
ЕР(О)МОНАХЪ· ЕГУМЕНЬ·МАНАСТНР(Ь)· СНИ· КТНТОРЪ/БЯ ЛЪТО· „ЗРІЕ· Н БЯ ТОО ЛЪТО ПОПНСЯ СЕ·
Н ВЛАДНЧЕСТЕЗНШЕ ТОГДАЖЕ· КУР(Ь)· МАФЕЯ·/ПРЕСОПСКИ· Н КТНТОР(Ь)· Н ПРНЛОЖН· „Ѓ· Н БНСТЪ·
МЯСТОР(Ь)· НАВАРЪ· Н ННИ· КТНТОРН ЦО СХ/ПРНЛОЖНАЕ· КУР(Ь)· МНХАНО· ПЕТКОВ(Ь)· ѿТ(Ь)
БНТОЛ(Ь)· „Ѣ· Н БРАТА ЕМУ· ГРХЮ· „Ѓ· Н ѿ(А)Н(Ь)· МНАЕ/ШЕВО· „Б· СТОНКО· МНАЕВЪ· „Ѓ· ѿТ(Ь)

¹ Шопова Д., Македонија во XVI и XVII век, Документи од Цариградските архиви, Скопје 1955, 89.

² Натписот е првпат објавен од Милуков Н. П., Християнски древности Западной Македоніи. Известия Рускаго Археологического института в Константинополѣ, IV, выпуск 1, София 1899, 98 со делумна транскрипција; Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Сливнички манастир кај Преспанското Езеро, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80, 179, сл. 1.

СЛИМНИЦА· СТОНАЬ· Н МИЛКО· „А· ѿТ(Ь) РОХОТИННО· ТОДОРЪ/ВЛЪЧЕВО· „Б· ѿТ(Ь) ЛЮБОННО·
 ВЛЪЧННЬ· ПЕТКОВЪ· „Г· ѿТ(Ь) ТРЕСКАВЕЦЬ· ЕР(О)МОНАХЬ· НСОСАФЪ· „А· ѿТ(Ь) ХАРВАТИ· СТЕФАНЬ·
 ЕР(О)МОНАХЬ· „А· ѿТ(Ь) КОНОМЛАТИ· АКАКИЯ МОНАХЬ· „А· Н БРАТА МХ·СОТИР· „Ф· Н БРАТА
 МХ·/НИКОЛА· „Ф· ѿТ(Ь) БОХУНА· ПОП· МИХАИЛО· „А· ѿТ(Ь)...РОМО· „А· ѿТ(Ь) ГРАДЕШНИЦА·
 ЕР(О)МОНАХЬ/СТЕФАНЬ· „Ф· МИХАИЛО· ѿТ(Ь) ПУСТЕЦЬ· МАЛИ· ЕР(О)МОНАХЬ· НИКАНУРЪ· „Ф·/... „Ф·/
 ТРЪЖДАЮЩИХЬ· ННОЦН· ТОГДА· ЕР(О)МОНАХ(Ь)· ФЕОДУЛЬ· ЕР(О)МОНАХ(Ь)· МЕЛЕНТИЕ· ЕР(О)МОНАХ(Ь)·
 БЯР·ФО(ЛО)МЕР/ ЕР(О)МОНАХЬ· МОИСИ· МОНАХ(Ь)· НИКОДИМЬ· ДИЧКОНЬ· СИДОР· МОНАХ(Ь)· МАКАРИЕ·
 МОНАХЬ· НИКИФОР· МОНАХ(Ь)· СТЕФАН(Ь)/ДИЧКОНЬ· КСЕНОФОНЬ· БО(Г)Ъ ДЯ Н ПРОСТИ АМИНЬ.

„Со волјата на Отецот и со помошта на Синот и исполнувањето на светиот Дух, овој божествен храм на Пресветата владичица наша Богородица се изгради и се наслика со трудот и грижата на настојниот господин Никанур јеромонах, игумен на овој манастир и ктитор, во годината 7115 (=1606/7г.). И во таа година се наслика. И тогаш владичествуваше господин Матеј Преспански и ктитор и приложи 3.000. И беше мајстор Навар. И други ктитори што приложија (беа) господин Михајло Петков од Битола 9.000, брат му Грујо 1.000, Јован Милешев 2.000 и Стојко Милев 1.000. Од Слимница Стојан и Милко 1000. Од Рохотино Тодор Влчев 2.000. Од Љубојно Влчин Петков 3.000. Од Трескавец јеромонах Јоасаф 1.000. Од Харвати Стефан јеромонах 1.000. Од Кономлати Акакиј јеромонах 1.000 и брат му Сотир 500 и брат му Никола 500. Од Бохуна поп Михајло 1.000. Од... ромо 1.000. Од Градешница јеромонах Стефан 500 и Михајло. Од Пустец Мали јеромонах Никанур 500. ...500. Оние иноци што се трудеа тогаш (беа) јеромонах Теодул, јеромонах Мелентие, јеромонах Вартоломеј, јеромонах Мојсеј, монах Никодим, ѓакон Сидор, монах Макариј, монах Никифор, монах Стефан и ѓакон Ксенофон. Бог да ги прости, Амин.„

По вообичаената инвокација, во натписот не се наведува и некој од Богородичните празници на кој поточно би му бил посветен манастирот. Периодот во годината, кога црквата истовремено била изградена и сликана, не е попрецизно определен. Доколку и во минатото, како што е денес, манастирот како свој празник го славел Раѓањето на Богородица (8 септември по стар стил), завршувањето на декорацијата на црквата можело да биде во почетокот на одбележаната 1607 година.

Има повеќе индикации дека на истата локација претходно постоел машки манастир. Во тој контекст одамна е истакнат податококот од натписот дека јеро-

монахот Никанор веќе бил игумен на манастирот.³ Можноста ја поткрепува и набројувањето на десеттемина калуѓери на крајот од натписот, кои во тоа време „се потрудиле“.⁴ Веројатно како таксидиоти, тие ги собирале прилозите за обнова на манастирот, што била позната практика, на пример, со т.н. Слеченски писмовник од XVI век,⁵ а можеби и учествувале во неговото градење. Спомнувањето на двајца јеромонаси од Претор во слеченскиот триптих-поменик, започнат во средината на XVI век, кои веројатно живееле во метохот на Сливничкиот манастир, познат како Калуѓери,⁶ исто така, може да укажува на постар манастир на ова место. Отсуството на формулацијата која би соопштувала за „обнова од основа“, каква што честопати се применува кога станува збор за наново градење црква на исто место, не го негира постоењето на постар објект.

Не само посочувањето на Никанор како игумен, на четворицата јеромонаси, исто толку монаси и двајцата ѓакони, туку и бројните ктитори од различни места, со прилози од вкупно 26.500 акчи⁷, укажуваат дека Сливничкиот манастир и пред 1607 г. бил почитуван во регионот. Мотивираноста на најдарежливиот меѓу ктиторите ја појаснува натписот испишан покрај ликот на младиот Купен во протезисот на црквата: **ПРЕСТАВЕН СЕ РАБЪ Б(О)ЖИИ· КЪПЕНЪ· ВЪ ЛѢТО· 7277·/СННЪ· КУР(Ь)· МНХАНОВЪ· Н СТОИТЪ·/ОТЪ ГРАДЯ БНТОЛЬ КТИТОР(Ь)/МАНАСТИР(Ь) СЪН·**⁸

³ Снегаров И., История на Охридската архиепископия - Патриаршия, Том 2, От падането ѝ под турците до нейното унишожение (1394-1767), второ фототипно издание, София 1995, 433.

⁴ За изразот ТРЪЖДАЮЩИХЪ, како и за спротивното мислење дека наведените монаси се покојни (Миљковиќ-Пепек П., н. д. 179), сп. Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 231; за занчењето на зборот - се труди, се изморува, се мачи, сп. и Старословенско-македонски речник (со грчки паралели), редактор В. Десподова, Прилеп-Скопје 1999, 480.

⁵ Радонић Ј., Епистолар манастира Продрома (Слечче) из XVI века, СКА, Споменик XLIX, други разред 42, Београд 1910, 57-65.

⁶ Гергова И., Триптих-поменик от Слеченския манастир Св. Јоан Предтеча (Продром), Paleobulgarica/Старобългаристика, XXV, София 2001, 63. Отпочнат е најверојатно во 1549-1550 г.

⁷ За паричната единица која во натписот не е прецизирана, поверојатно е дека се работи за акчи (аспри) одошто грошеви (сп. Трајчев Г., Манастирите во Македонија, София 1933, 7; Миљковиќ-Пепек П., н. д. 182, примерот што го наведува за Стрезовце е контрааргумент - малата сума грошеви и остаток во аспри), затоа што во тоа време грошот сè уште не бил масовно платежно средство во овие краишта, каде што во оптек биле акчите ковани во монетарниците во Цариград, Срез, Солун, Охрид, Кратово, Софија и др., сп. Винавер В., Преглед историје новца у Југословенским земљама (XVI-XVII век), Историски Институт, Београд 1970, 44-45, 173-174; Среќковиќ С., Ковањето на пари во Македонија за време на Османлиите, Монети и монетоковници во Македонија, Зборник на трудови, МАНУ, Скопје 2001, 177-189.

⁸ Миљков Н. П., нав. место

„Се претстави Божјиот раб Купен во годината 7107 (=1598/99 г.), синот на господин Михајло и на Стојна од градот Битола, ктиторите на овој манастир.“ Тагата на битолчанецот Михајло Петков, кој најмногу инвестирал поради споменот на својот покоен син, веројатно ја зајакнало иницијативата за обновата, но дотогашната слава на манастирот е несомнена.⁹

Местата кои се наведени во ктиторскиот натпис говорат за прочуеноста на Сливничкиот манастир и неговите релации во тоа време. Меѓу приложниците има мирјани, свештеници и монаси. По градот Битола, меѓу топонимите се нижат имиња на села и манастири кои се и денес познати, но некои од нив се со друго име.¹⁰ Селото Рохотино, кое се спомнува во трескавечкиот Кодик¹¹, а под името Рахотино се наведува и во пописен дефтер од 1468 - 1568 г.,¹² е најверојатно битолското село кое денес се вика Ротино. Љубојно и Харвати, денешно Арвати,¹³ се села кои живеат на источниот брег на Преспанското Езеро. Кономлати¹⁴ е се-

⁹ Не е исклучено дека Купен бил погребан во Сливничкиот манастир. Меѓу населението на јужниот дел од Балканот е познат и распространет еден обичај на годишнина од смртта (од 3-7 години по неа), кој се поврзува со мотивот на воскреснувањето и се наречува "раскопување по обичај". Тоа се обавува во време на Велигденскиот пост (саботата во средопусна недела, Лазарева сабота), во саботата пред Духовден и саботата на Митровден Мртвен - период на зголемена активност на душите на покојниците, односно празници посветени на мртвите. Овој обичај подразбира и пренесување на коските во друг гроб или коскарница на некој манастир (сп. Малинов З., Раскопување на мртовецот и повторен гроб, Македонски фолклор, Списание на Институтот за фолклор "Марко Цепенков", бр. 56-57, Скопје 2001, 117-134). Во случајов со Купен, кој можеби најнапред бил погребан во постарата црква, околу седмата година од смртта, датата концидира на подинувањето на новата (сегашната) градба.

¹⁰ Сметаме дека зборот "Милешево" не означува топоним (Миљковиќ-Пепек П., н. д. 182), туку презиме на извесниот Јован, кој без прекин, односно без предлогот „од“ е наведен заедно со Михајло Петков од Битола, брат му Грујо и уште еден битолчанец. Таков топоним не постои во регистарот направен кај Пјанка В., н. д. Ако допуштиме грешка во пишувањето, каква што можела да се случи, би се помислувало на с. Мислешево во околината на Струга. Сепак, поверојатно е да станува збор за презимето Милешев.

¹¹ Николовска С., Кодик на манастирот Трескавец, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, Т. IV, Институт за истражување на страословенската култура-Прилеп, Скопје 1981, 232 (с. Рохотино се спомнува на лист бр. 12 од Кодикот)

¹² Соколовски М., н. д., 31, 53

¹³ Историјатот на Љубојно се следи од XIV век кога крал Душан ја дарувал љубанската црква Св. Никола на манастирот Трескавец, а Харвати се спомнува во 1431 г во турски документи, во Слепченскиот кодик од XVI и XVII век, подоцна се среќава и во обличите Хрвати, Хървати и Ървати, сп. Пјанка В. н. д., 133, 131 со постара литература.

¹⁴ Погрешно прочитано како Виномлати кај Миљковиќ-Пепек П., нав. место.

ло во Костурско кое некогаш имало шест цркви.¹⁵ Првобитниот облик на с. Болно кај Ресен, бил Бохуна,¹⁶ како што го наведува сливничкиот натпис. Мали Пустец, познат под тоа име во минатото,¹⁷ е денешното с. Пустец на западниот брег на Преспанското Езеро (Мала Преспа). Освен Трескавец, познатиот манастир крај Прилеп, посветен на Успението на Богородица, во ктиторскиот натпис се спомнува и (манастир ?) Градешница. Може да станува збор за денешното село во Мариово или пак, поверојатно, за с. Граешница во околината на Битола.¹⁸

Преспанскиот владика Матеј, означен и како ктитор на црквата, е познат како епархиски архијереј единствено по овдешните натписи.¹⁹ Се претпоставува дека тој е запишаниот во колоната на митрополитите и епископите во проскомидискиот триптих-поменик од манастирот Слечче, започнат во средината на XVI и пишуван до XIX век.²⁰ Преспанскиот Матеј е препознаен меѓу митрополитите и во ракописниот поменик од Слечче, наменет за умрените, започнат по 1573 г., но употребуван подолго време.²¹ Доколку се допушти веројатноста тој да бил меѓу покојните митрополити (на пример, најрано по 1614 г.), тогаш збунуваат податоците за Преспанска епископија и во втората половина на XVII век, како

¹⁵ Петковиќ В., Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 150, се повикува на текст од Ј. Хадивасиљевиќ, во Братство XXII, 1928. Се наоѓа северно од Костур; некогаш наречено Кономлади, денес е Макрохорион, сп. Симовски Т., Населените места во Егејска Македонија, I, Скопје 1978, 64.

¹⁶ За историјатот на промената на обликот на името, сп. Пјанка В. н. д., 121; припаѓало на Преспанската нахија и се јавува како с. Бохоња во 1519 и 1583 г., сп. Соколовски М., Преспанската нахија во текот на XVI век, Годишен Зборник на Филозофскиот факултет, 24-25, Скопје 1972 /73, 123; Турски документи, Т. VIII, 184.

¹⁷ Во Слеччански Кодик од XVI и XVII век се среќава како Малипустец, сп. Пјанка В. н. д., 143.

¹⁸ Во триптих-поменикот од манастирот Слечче, Демирхисарско, кој потекнува од средината на XVI век, е спомнат и манастирот Градешница, сп. Гергова И., н. д., 62-63. Авторката ги зема предвид познатите топоними во Мариово, Кичевско и Битолско каде што денес нема манастир, но наоѓајќи совпаѓање во еден запис на монах Гаврил во црквата Богородица Пречиста во село Граешница (Михајловски Р., Црквата Света Богородица Пречиста во с. Граешница, Културно наследство 17-18, Скопје 1994, 129, сл. 11), со право претпоставува дека можеби во околината некогаш имало манастир. Инаку, ова село во периодот меѓу 1468 и 1568 г. имало двојно име - Градешница и Црешево (сп. Соколовски М., н. д., 16, 50, лоцирано јужно од Битола, меѓу селата Кишава и Лажец), а како село Градешница во Битолската каза се спомнува и во неколку сицили од 1634 и 1635 г. (сп. Турски документи за историјата на македонскиот народ, серија прва, II, бр. 74, 223).

¹⁹ Снегаров И., н. д., 242.

²⁰ Гергова И., н. д., 62.

²¹ Истата, Поменици от Македония в българските сбирки, 54. Не е познато кога починал владиката Матеј, а ракописот на записот во ракописниот поменик (НБКМ бр. 1015, л. 10) е од подоцнежното време.

суфраган, како потчинета дитректно на Охрид.²² Остануваат нејасни административните граници на Преспанската епархија и нејзините релации со другите во рамките на Охридската архиепископија, како и тоа кој бил на архиепископскиот престол во периодот на настанокот на Сливничкиот манастир.²³

Во првите редови од овој ктиторски натпис драгоцен податок е и посочувањето на мајсторот Навар, чија заслуга е посебно одбележана најверојатно како за градител на црквата, но изнесена е претпоставката дека можеби бил устабашија, предводник и на зографите.²⁴

Некои монашки имиња, колку и да се чести, наоѓајќи се соодветно во помениците ги потврдуваат релациите на Сливничкиот со други манастири. Таков е примерот со јеромонахот Јоасаф од Трескавец, кој дарувал за сливничката црква, но веројатно и за Полошкиот манастир Св. Ѓорѓи, во чиј поменик, исто така, бил запишан.²⁵ Врските со Полошкиот манастир се утврдени и преку заедничката зографска екипа во 1609 г.²⁶

Околу пет години по изградбата на манастирската црква е досида нартекс, за што известува ктиторскиот натпис над вратата од внатрешната страна на неговиот западен сид.²⁷ Испишан е во четири реда, со бели букви на темносина основа, со поинаков ракопис одошто во постариот натпис:

²² Gelcer H., *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902, 32-33; Снегаров И., н. д., 175-177; Тодорова О., *Православната црква и Българите (XV-XVIII век)*, София 1997, 69

²³ И. Снегаров наведува двајца архиепископи, Атанасиј и Нектариј, кои го напуштале престолот, па повторно го заземале, а во меѓувреме бил архиепископ Валаам, за кој пак, се знае дека е погубен во Велес на 28 мај во 1598 г. Најверојатно е дека во време на градењето на сливничката црква во 1606/7г. управувал Атанасиј, зашто Нектариј тогаш заминал за Русија. Веќе во 1614 г. на катедрата бил архиепископ Митрофан, сп. Снегаров И., н. д., 193-195. Точната дата на хиротонисување на архиепископот Атанасиј (11 мај 1595 г.) е утврдена со записот врз фреските на западната фасада од нартексот во охридска Перивлепта, в. Грозданов Ц., *Страшниот суд во црквата Св. Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век*, *Културно наследство* 22-23, Скопје 1995/1996, 48-49.

²⁴ Миљковиќ-Пепек П., н. д. 183

²⁵ Гергова И., *Поменици от Македонија в българските сборки*, 109

²⁶ Николиќ-Новаковиќ Ј., *За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир*, *Културно наследство* 17-18 (1990/91), Скопје 1994, 89-90

²⁷ Натписот е првпат објавен кај Грозданов Ц., *Најстарата претстава на Седмочислениците. Културен живот* 7-8, Скопје 1979, 32-33; препис и коментар даде Миљковиќ-Пепек П., н. д. 180, 185 - каде што се искажува мислењето дека во натписот е напишан и индиктот 10; наше мислење е дека вертикалната црта, оддалечена од напишаната година во вториот ред на натписот, како и буквата Г во истиот ред, се ненамерни и без значење, сп. Поповска-Коробар В., н. д., 232.

+ НЗВОЛѢННЕМЪ· ѿ(ТЪ)ЦА Н СЯПОСПЕШЕННЕМЪ·С(Н)НА V СЯВРШЕНІЕМЪ С(ВѢ)Т(А)ГО Д(Ъ)ХА ПИСА/
СЕ/ВА ЛЕТО·ЗРѢ·/ КТІТОРН ЧТО ПРИЛОЖИХА· МО(О)НАХЪ· ЮОЯКІМЪ·А. МОНАХ(Ъ) КИАСАБЪ· ПРИЛОЖИ
ПОКРОВЪ/ГЕРАМІДА· НЕІКА·Б. МОНАХ(Ъ)· АКАКІЕ·Б....А.

„Со волјата на Отецот и со помошта на Синот и исполнувањето на светиот Дух,
се наслика во годината 7120 (=1611/12). Ктитори кои приложија (се) монах Јоа-
ким 1.000, монах Јоасаф приложи покрив (од) керамида, Нејка 2.000, монах Ака-
киј 2.000...1.000.“

Натписот соопштува само за сликањето на овој простор, не прецизирајќи
го периодот во годината кога е тоа направено. Меѓу помалубројните приложни-
ци, претежно монаси, веројатно се спомнати само дарителите за новите зафати,
што не би требало автоматски да укаже и дека се намалило манастирското брат-
ство. Името на актуелниот игумен не е наведено и не е исклучено да останал је-
ромонахот Никанор. Меѓутоа, доколку во ракописниот поменик (за умрените)
од Слѣпче бил запишан овој јеромонах Никанор од Сливница,²⁸ тоа би можело да
значи дека игуменот Никанор веројатно не бил жив набргу по 1607 г.

Ктиторскиот натпис на западната фасада е испишан над влезот во црквата,
та, под патронската ниша.²⁹ Врз бела основа, во три реда е пишувано со црна бо-
ја, со ракопис кој се разликува од претходните натписи во црквата:

+ НЗВОЛНІЕМЪ ѿ(ТЪ)ЦА, Н СЪПОСПЕШЕННЕМЪ С(Н)НА Н СЪВРШЕНІЕМЪ С(ВѢ)Т(А)ГО Д(Ъ)ХА· Н.../
[ПР]ѢС(ВѢ)ТНЕ В[Л](А)ДНЧЦѢ НАШЕ Б(О)ГОГОДНЦЕ Н ПР(И)СНОД(Е)ВЫ МАРИЕ СЪН...[СЪ]ГРЯДН СЕ БѢ
[АЕ]ТО, ЗР[Ѣ].../ В[Л](А)Д(И)ЧЕ(С)УТЕХАШЕ ТОГДА [К][В][Р]... Н НАСТОЯ[НИ]...[Е]ГЪМЕИ[НЪ] [ЕРОМОНА]Х(Ъ)...

„Со волјата на Отецот и со помошта на Синот и исполнувањето на светиот Дух,
и.../Пресвета владичица наша Богородица и приснодева Марија, овој... се изгради
во годината 71[22]... (=1614). Тоаш беше владика...и настојниот...игумен јеромо-
нах...“

Натписот бил оштетен уште во времето кога П. Н. Миљуков го направил
преписот, но тогаш тој јасно ја видел годината и името на актуелниот владика
Матеј.³⁰ Важен дел од натписот би биле и зборовите „а пис(а се)...“³¹ кои се денес

²⁸ Гергова И., н. д., 71 - записот за јеромонах Никанор од Сливница е на л.396 и, како што наведу-
ва авторката, е напишан со поран ракопис во поменикот започнат по 1573 г.

²⁹ Натписот е првпат објавен кај Милуков Н. П., н. д. 100, нецелосно, од вториот ред натаму.

³⁰ Исто

³¹ Исто, кај кого стои „а пис...“; подоцна Ј. Иванов го донесува како „а пис(а се)...“, сп. Иванов Й.,
Български старини из Македонија, фототипно издание на второто издание од 1931 г., София 1970,

уништени, а следувале по знаците (буквите) за означување на годината. Исчезнатите зборови, според големината на просторот во истиот ред, можно е да го детерминирале сликањето на фасадата во попрецизен период од годината, односно да го наведувале и името на ктиторот или пак, на авторот на живописот на фасадата. Под престолот на Богородица во нишата на патронот, на грчки јазик пишува дека е сликано „од раката на Никола„: ΧΗΡΪ ΝΙΚΟΛΑΨ.³² Додека за Преспанскиот архијереј може да сметаме дека бил истиот кој се спомнува и во најстариот дел од црквата, останува непознато кој бил игуменот во 1614 година.

Други натписи, записи и црковна ризница

Низ манастирската црква наидуваме на неколку датирани натписи, записи и графити по сидовите и на мобилијарот, што го дополнуваат мозаикот на нејзината историја. Во истиот контекст заслужуваат коментар и некои предмети од црковниот инвентар кои немаат записи, но претставуваат мала ризница со историско-уметничко значење. (Т. III-IV)

Иконостасот во Сливница, за кој ќе стане збор во одделно поглавје, е компактна целина изработена околу 1607 г., со исклучок на северните двери кои се поставени многу подоцна.³³ Во подножјето на иконостасниот крст, при конзервацијата е откриен врежан, датирани запис, протолкуван како време на конечно оформување на иконостасната целина со поставувањето на крстот во 1622 г.³⁴ Првиот дел од записот не е сосема читок /...ΒΥΝΑ...ΠΡΟСТΗ· ΒΥ ΛΉ(ΤΟ) ΞΡΛ/, но нема сомневање дека на овој графит треба да се гледа како на лично обраќање од верник, молитва запишана во 1621/22г.³⁵

Слична понизност искажал непознат јеромонах со записот во допозорникот на јужниот сид во наосот, каде што е насликан св. Сисој над гробот на

62. За ова место во натписот има толкување дека всушност бил наведен индиктот 10 и дека годината која била испишана е 7120 (1612), сп. Миљковиќ-Пепек П., н. д. 181

³² Милуков Н. П., нав. место (донесува како χαρίν ΝικόλαΨ); Миљковиќ-Пепек П., н. д., 181, 186.

³³ Поповска-Коробар В., н. д., 221-225, сл. 8-16.

³⁴ Машниќ М. М., Иконостасот од Сливничкиот манастир Света Богородица, Македонско наследство бр. 5, Скопје 1997, 103, сл. 10.

³⁵ Со грчки толкувања и превод на зборот ΠΡΟСТΉ во неговите варијанти: едноставен, искрен, обичен, необразован, ослободен, спасен, исправен простум, се спаси, се ослободи, сп. Старословен-

Александар Велики.³⁶ Според својата симболика за минливоста на животот, сцената била соодветно место за молитвата: [†] ПОМ(Н)АХН МЕ ГР(Ѓ)ШНАГО КЌ...ФАН ЕР(О)МО(НА)Х(Ь) ЗРNM. Натписот не е доволно читлив, а според палеографските одлики претпоставуваме дека е напишан во првата половина на XVII век.³⁷ Изразот „помилуј ме„ во почетокот на записот е својствен на новозаветната црква и се однесуваат на живи свештени лица и верници кои се надеваат на божјото милосрдие.³⁸

Тремот што ја надвишувал западната фасада на црквата, не бил доволен да го заштити живописот во долните партии на сидот. Поради дренажните проблеми предизвикани од понорната вода, којашто сè уште постои на локацијата, јужниот долен дел од фасадата е повторно сликан во 1644/45 г.: ВЯ ЛѢТО „ЗРNF/ΩT PΟЖΔAC(T)BO/„ЯФNF”(sic!).³⁹ На неколку места во рамките на композиција со проширен Деисис се пишувани или врежувани записи и нејасни цртежи. Забележано е градење на мост во 1676/77 г.: ДЯ СЕ ЗНАЕТЪ КОГЯ СЕ/ ПРЯВН МОСТОТЪ/ВЪ ЛЕТО/„ЗРПЕ”.⁴⁰ Најверојатно станува збор за мост преку Сливничка река, што тече непосредно крај северната страна на манастирот и по кој се преминувало за да се влезе низ западната порта наречена „Курбинска порта”. Стотина години подоцна, повторно се работело на мостот и тоа е забележано со запис во 1725/26 г.: † ДЯ СЕ ЗНАЕТЪ/ КОГЯ СЪ ПРЯ/Н МОСТОТЪ/„ЯΨKS. На таа површина се напишани уште неколку графити од поединци во 1697 г., во 1811 г. и во 1942 г.⁴¹

Манастирската ризница, скромна по бројноста на зачувани делови црковен инвентар, ја чинат разновременни икони со различна функција - сад за осветена вода, полиелеј, шандани и старо црковно звоно. Сите тие на одреден начин

ско-македонски Речник, 361. Со примери од Библијата, сп. Речник црквенословенског језика, из- радио прота С. Цветковић, Сремски Карловци 1935, 204.

³⁶ Поповска-Коробар В., н. д. 228-229, со текстот што ја следи оваа сцена

³⁷ Последните букви немаат знак за бројна вредност, но не е исклучено да имале такво значење, што би се протолкувало како годината 7140 (=1631/32). Тие можеби имаат и значење на збор изведен од глаголот ЗРѢТН (гледа).

³⁸ Радовановић Ј., Иконографска истражувања српског сликарства XIII и XIV века, САНУ, посебна издања књ. 32, Београд 1988, 48, каде што се спомнува во контекст на единството на небесната и земната црква, ангелите и луѓето, истакнато во Трисветата песна.

³⁹ Записот го донесуваат Милуков Н. П., нав. место; Миљковиќ-Пепек П., н. д., 182.

⁴⁰ Миљковиќ-Пепек П., нав. место.

⁴¹ Во Втората светска војна, во манастирот била сместена италијанска војска и според кажување на жителите тогаш имало пожар. Графитот напишан во септември 1942 г. е од некој Артуро, веројатно италијански војник.

придонесуваат кон познавањето на историјата на манастирот, укажувајќи на релациите остварувани со други средини преку ктитори, мајстори и се дополнување на сознанијата за уметничката продукција зачувана на територијата на Македонија.

Во Музејот на Македонија во Скопје се чува иконата на Крштевањето Христово, голема и репрезентативна, со богато резбарена рамка и наративна иконографија, потктрепена и со библиски цитати напишани на црковнословенски јазик на соодветни места. Иконата сликана од анонимен автор, близок во стилските карактеристики со еден од сливничките зографи, ја датираме во првата четвртина на XVII век и претпоставуваме дека стоела во овој простор наменет и за обредот на крштевање. На задната страна е испишан ретко богат криптограм околу крст со апотропејско значење.⁴² (Т. IV)

Од раниот период на манастирскиот живот потекнува садот за осветена вода, што денес не се употребува и се чува под чесната трпеза. Малечок по димензии, овој сад изработен од бел мермер има полиаголна форма, четириаголна нога (столпче), а базисот недостасува. Седумте рамно измазнети страни на садот, кон дното се профилирани во зашипени лаци. Три од површините се украсени со врежани рамнокраки крстови, од кои два се и црвено обоени. Околу крстовите се сликани лалиња и друг стилизиран црвен цвет. Капакот на садот е исто така седумстран, со плитка полутопчеста рачка на врвот. Четирите мали рамнокраки крстови, врежани и црвено обоени, поклопени врз пртходно опишаната декорација на реципиентот, ја означуваат челната страна на садот. Внатрешноста е обложена со дебела наслага масло, што докажува дека тој служел за чување крштелна вода.⁴³ Неговата форма, декорацијата, големината и намената укажуваат дека сливничкиот сад за крштелна вода е еден од ретките зачувани примери во Македонија од раниот XVII век.

За бронзениот полиелеј, кој со својот денешен изглед наведува на повеќе прашања, не може со сигурност да се каже дали бил составен токму во овој период. Кај истражувачите веќе предизвикал внимание со различноста на своите еле-

⁴² Целосна обработка на иконата, види кај Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, Скопје 1994, кат. бр. 73, со постара литература.

⁴³ За разликите помеѓу кршталната и богојавленската вода, нивната употреба и садовите во кои се чуваат, в. Kandić O., Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches, Зограф 27, Београд 1998-1999, 61-77.

менти. Имено, веригите на хоросот се идентификувани како творба од XIV век и се точно поврзани со цела низа примери изработени во солунска работилница.⁴⁴ Составени од долгнавести и од кружни, ажурно орнаментирани плочки, веригите имаат нееднаква автентична должина, продолжувани се со железни флахови и се прицврстени на шест места во сводот на наосот. Тие придржуваат седум планшети меѓусебе поврзани со кламфи или со тел. Нивната форма и орнаментиката се познати од средновековните и од металните хороси во османлискиот период.⁴⁵ Речиси идентична орнаментика имаат дел од планшетите на хоросот од црквата Св. Богородица Перивлепта во Охрид, кој бил направен по нарачка на архиепископот Прохор во 1549 г.⁴⁶ Со овој охридски прелат се поврзува и изработката на други хороси од XVI век од солунската работилница, во времето на неговиот престој и ктиторство на Света Гора.⁴⁷ Сливничките планшети, кои се правоаголни со трилистен лак на средината, иако многу слични на средновековните, имаат различна орнаментиката на ажурното леење. (Т. III) Тие се скратувани во должината за да ја постигнат оптималната ширина на актуелниот простор. Познато е дека мострите за изработка на хороси традиционално се повторувале, но во исто време тие се и модифицирани поради тимската и етапна работа при калапењето и рачното доработување. Калапот за леење бил во употреба кај повеќе генерации во иста работилница.⁴⁸ Еден таков пример е полиелејот од охридскиот музеј кој, со исклучок на придодадените сликани икони, е идентичен со сливничката мостра. Се претпоставува дека бил излеан во 1933 г. во леарницата во Битола,⁴⁹ но не е исклучено да бил само доправан. Примерот би можел да потврдува

⁴⁴ Тодоровиќ Д., Налази из старе солунске ливнице, Хиландарски зборник 8, Београд 1991, 103, 115, со аналогии во хоросите од Трескавец, Дечани, Зрзе, Св. Димитрија во Варош, Лесново и во светогорските манастири.

⁴⁵ Гергова И., Два хороса в Националниот исторически музей, Проблеми на изкуството 2, София 2000, 25-31, каде што е укажано и на сливничкиот хорос.

⁴⁶ Гергова И., нав. место, со постара литература.

⁴⁷ Тодоровиќ Д., н. д. 108-11, со примерот од Солун и од католиконот на манастирот Дохијар.

⁴⁸ Исто 104-109, со илустративниот пример на денешните работилници на улицата Μοναστηρίου („Битолска“) во Солун.

⁴⁹ Ангеличин-Жура Г., Едно размислување за новооткриениот полиелеј од 1933 година, Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско, Охрид 1997, 261-263, сл. 1-12, од внатрешната страна на едната планшета, со пунцирање е изведен натписот во кој е наведен Сотир Христиќ, ларот на свона од Битола. Сметаме дека треба да се помисли и на фактот дека натписот можел да биде изведен и заради залемената додавка на површините на кои се сликани иконите, а основата на хоросот да е всушност многу постара.

дека во Битола, најверојатно од Солун, некогаш бил префрлен, односно започнал леарскиот занает.⁵⁰ Случајноста што Михаил Петков, еден од позаможните сливнички ктитори во 1606/7 г., бил токму од Битола, не може да се занемари. Ако пак, постарите делови од хоросот (веригите) не му припаѓале на првобитниот манастир во Сливница, тогаш тие се донесени од друг постар објект.⁵¹ Комплетирањето на хоросот во сегашната целост, освен во XVII век, сепак, можело да стане и во подоцнежнo време.

Трагите од уметничкиот живот од XVIII век во Сливница не се зачувани, но посредно го илустрира промената на иконостасот во црквата Св. Сава и Св. Варвара на метохот Калуѓери кај Претор.⁵² Трите престолни икони од 1749 г. сликани во ателјето на корчанските браќа Константин и Атанас Зографи, кои во овој период биле ангажирани во блиската околина, во с. Герман и на островот Св. Ахил,⁵³ докажуваат дека управата на Сливничкиот манастир во средината на XVIII век била активна на тој план.

Во почетокот на XIX век во Сливница нашол прибежиште јеромонахот Стефан од Филипол, познатиот игумен на манастирот Св. Наум, кого околу 1809 година Целадин бег го протерал од Охрид.⁵⁴ Со него можела да биде поврзана и иконата на Богородица Живоносен источник, сместена денес во сливничкиот наос. Иконата најверојатно ја сликал Трпо Зограф од Корча, во 1800 г., како што е одбележано во ктиторскиот натпис од извесен Тофо, напишан на грчки јазик.⁵⁵ Не е исклучена и можноста, иконата овде да ја донел дарителот Тофо, или некој

⁵⁰ Можноста дека и Прохоровиот хорос бил излеан во Битола ја допушта и Гергова И., н. д, 31. Како резултат на соработката помеѓу архиепископот Прохор и кратовскиот кнез Димитар Пеппик, се помислува и на Кратово, како можен центар каде што бил излеан полиелејот од Св. Богородица Перивлепта, сп. Грозданов Ц., in Студии за Охридскиот живопис, Скопје 1990, 155.

⁵¹ Согласно практиката да се даруваат овој вид предмети, сп. Тодоровић Д., н. д., 103-104, 105, заб. 24.

⁵² Милуков Н. П., н. д., 99, наведува година на градење на црквата во 1637/38 г., но натписот не е зачуван, како и поменикот што го опишува Трајчев Г., н. д., 51.

⁵³ Поповска-Коробар В., Иконописот во Охрид во XVIII век, Скопје 2005, 76-79, со постарата литература

⁵⁴ Целаоски Н., Летописот на манастирот Свети Наум, in Наум Охридски, Историски архив-Охрид, Охрид 1985, 48

⁵⁵ Целосна обработка на иконата види, кај Поповска-Коробар В., Иконописот во Охрид во XVIII век, 98-99.

друг од блиското Маловиште, од каде што веќе е позната една икона потпишана од зографот Трпо во 1818 г.⁵⁶

Уште една икона со претстава на Богородица Живоносен источник (живо-приемни̑ источникъ) се чува во наосот. Сликана е од анонимен мајстор, најверојатно во првата половина на XIX век и нема натписи.⁵⁷

Изгледа дека иконата на св. Јован Претеча е исто така донесена од Маловишта, зашто според стилските карактеристики таа е дело на еден од браќата Анастасови, Димитар и Константин од Магерево, зографи што работат претежно во Битолско и Прилепско во втората половина на XIX век, а во Св. Петка во Маловишта сликале во 1858 г.⁵⁸ Со грчки курзив и црвена боја, на иконата е одбележано дарувањето со молитвата на свештеникот Георги (η δεισιφ του δου-λου του θεου Γεοργίου ηρεου).⁵⁹

Состојбата на манастирот во крајот на XIX и почетокот на XX век многу сликовито ја доловува Ѓ. Трајчев.⁶⁰ Тој го опишува како комплекс обиколен со камени сидови, во кој се влегувало низ четири порти. Околу црквата имало конаци со чардаци, чисти соби, голема трпезарија, магерница и пространа визба. Живописот бил во одлична состојба. Недвижниот имот од ниви, ливади, шуми и лозја го имал низ повеќе села - Курбиново, Грнчари, Сливница, Р'мби, Цапари, Претор, каде што имало чифлик на манастирскиот метох Калугери. Во Битола манастирот имал два дуќана во „влашкото маало“. Во Елбасан пак, маслинови дрвја од каде што секоја година се донесувало масло. Во тој период ефоријата на манастирот била на територијата од селата Сливница, Претор и Курбиново, а во минатото за манастирот се грижеле жителите на с. Маловишта.

Токму од Маловишта се Симо и Димитрија Никола Караџа (Караџа), дарителите на старото сливничко своно од 1874 г., изработено веројатно во Јанина. Натписот на грчки јазик ги наведува и мајсторите што го изработиле своното, Георги и Василиј на Јован Царпланитски од Јанина: ΣΙΜΟ ΚΑΙ ΔΙΜΙΤΡΙ/

⁵⁶ Станува збор за иконата Успение на Богородица со светители од црквата Св. Петка во Маловишта, сп. Исто, 94-95.

⁵⁷ Иконата не е публикувана, има димензии 54,5 x 40,5 x 2 см и е евидентирана со бр. СК-7699.

⁵⁸ Сп. кај Палигора Р., Света Петка-Маловишта, Битола 2007, 89-90 со постара литература.

⁵⁹ Димензиите на иконата се 82,5x 52x2,5, евиденциски бр. СК-7697. Во манастирот биле евидентирани и иконите на Богородица со Христос (СК-7700) и на св. Троица (СК-7701) од XIX век, но денес ги нема.

⁶⁰ Трајчев Г., н. д., 48-52

ΝΙΚΟΛΑ ΚΑΡΑΖΙΑ ΑΠΟ ΜΑΛΟΒΙΣΤΑ/1874/ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ/ΓΕΟΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΟΙΟΥ/ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΣΑΡΠΑΛΑΝΤΩΝ/ ΕΝ ΙΩΑΝΝΙΝΟΙΣ.

Во 1888 г. на црквата ѝ се подарени два месингани шандана од Димитар и Никола Зенго од Ресен, презиме кое и денес се среќава во градот: ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΔΜ:ΝΚ ΖΕΝΓΚΟ ΡΕΣΝΑ 1888.

Интересни се и кажувањата на Ѓ. Трајчев за црковно-административната состојба. Во 1892 г. игумен на манастирот бил внукот на владиката од Берат, кој го изгониле, а во 1894 г. манастирот бил уште патријаршки, иако Сливница и околните села биле егзархиски.⁶¹

За времето од почетокот на XX век имаме два спротивни податока за монаштвото во Сливничкиот манастир - дека игумен бил монах Гаврил, кој ги обновил конаците на западната страна од црквата,⁶² односно дека воопшто немало монаси.⁶³ По Првата светска војна овде, како и во Дупени, Брајчино и други села, е констатиран голем грабеж и пустош. Во извештајот од 1919 г. до Духовниот суд на Велешко-дебарската епархија во Битола се наведува дека од Сливнички манастир се однесени икони и богослужбени предмети, а црквата била срушена (!?).⁶⁴ За современата имотна состојба на манастирот постојат различни документи од првата половина на XX век во Архивот во Битола.

Манастирот денес не е активен. Од 1954 г. е споменик на културата заштитен од државата и е во надлежност на Преспанско-пелагониската епархија на чело со митрополит Петар. Во 1987 г. Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата извршил конзерваторско-реставраторски работи на архитектурата на црквата,⁶⁵ а конаците на источната и на јужната страна се постепено обновувани од жителите на с. Сливница.⁶⁶ До 1998 г. се обновени 20 соби во конаците, во 2003 г. Стериевски Митре подарил нова камбана, во 2004 - 2005 г. е

⁶¹ Исто

⁶² Исто, 48

⁶³ Кънчов В., Македонија, етнографија и статистика (София 1900), фототипно издание, София 1996, 241, 288

⁶⁴ Документи за оштетеувањата и грабежите на цркви и манастири на територијата од Македонија во Првата светска војна, избор, превод и коментар Ѓ. Димовски-Цонев и Ѓ. Грамосли, Историски архив, Битола 1985, 31

⁶⁵ Резултатите не се публикувани, но го користевме Извештајот за извршените конзерваторско-реставраторски работи од 12. 11.1987 г. под раководство на арх. Н. Шентевски

⁶⁶ За прилозите на бројни донатори на манастирот грижлива евиденција води Божиан Нечовски од с. Сливница, кој веќе триесет години е негов постојан надгледувач.

обновена јужната порта, се изсидале потпорни сидови околу југоисточниот дел на комплексот, се обновил патот до манастирот...

Архитектура на црквата и манастирскиот комплекс

Најстариот дел од етапно развиваната манастирска црква е денешниот наос изграден во 1606/7 г. Еднокорабната градба има правоаголна основа, со пет-страна апсида од надворешната страна и покрив на две води прекриен со керамиди.⁶⁷ Долж основата на покривот се формира плиток венец од издадени камени плочи. Строежот е од кршен и приделкан камен спојуван со варовен малтер и без траги на декорација. Во црквата се влегувало низ вратата од запад и директно во оларниот простор од југ, преку нискиот влез надвишен со лак. Осветлувањето било овозможено со два тесни процепа отворени на источната страна, три прозорци на јужната и со два на западната страна. Баците на двата автентични јужни прозорци под покривот се оформени со конзерваторско-реставраторските работи. (Т. I, VI-IX)

Внатрешната организација на просторот на наосот се состои од три травеи, од кои средишниот е поширок, образувани со прислонети лаци на страничните сидови и со надолжен полуобличест свод. Олтарниот простор во кој е сместена масивна, грубо обработена чесна трпеза, е релативно простран, со длабоки ниши на проскомидијата и ѓакониконот кои гледаат кон исток. Две нееднакви вдлабнатини има и во зоната на цоклето во апсидата, кои веројатно служеле за литургиски потреби. Над цоклето на јужниот сид од средишниот травеј, близу до иконостасот има длабока четириаголна ниша за сместување на црковни предмети или книги.

Во западниот травеј е зачувана автентичната дрвена греда-затега. Во висина на втората сликана зона, во источниот травеј се наоѓаат правоаголни отвори со нееднаква големина и на нееднаква висина на страничните сидови. Таму живописот е нарушен и може да се види дел од дрвената конструкција на сидот. Отво-

⁶⁷ Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимнички манастир кај Преспанското Езеро, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80, сл. 7 и основа на црквата; Според Извештајот од извршените конзерваторско-реставраторски работи на црквата од 1987 г., од страна на Републичкиот завод за заштита на спомениците на културата, раководени од арх. Н. Шентевски, покривот имал керамиди и во XVII век.

рот на северниот сид има метален капак. На фасадите нема траги за постоење на отворите. Така како што денес изгледаат, веројатно е дека се отворени во подоцнежното време, а причините за тоа ни се непознати.

Досегашните проучувачи на Сливничкиот манастир сметале дека според архитектонското решение, наосот на црквата е еден од ретките во овој период.⁶⁸ За еднокорабните цркви од овој вид е речено дека се најраспространети во XVI век во Херцеговина и дека произлегуваат од еднокорабните куполни цркви од византискиот период. За бројните херцеговски примери се претпоставувало дека се градени со посредство на дубровничките градители кои се потпираат на традицијата.⁶⁹ При посочувањето на малубројните примери од Македонија, Бугарија и од Грција е истакнато сепак, дека блискоста на архитектонските решенија може да се објасни само како последица на слични општи материјални, политички и културни услови под кои се градело.⁷⁰

Во поновата литература се публикувани повеќе споменици слични на Сливница, со што станува јасно дека еднокорабните цркви со прислонети лади и надолжен полуобличест свод без попречни лади бил многу распространет во после-византискиот период. Бројот на лаците е различен како и ритмот во кој тие се поставувани симетрично долж страничните сидови. Изразеноста на пиластрите може да варира како и нивната висина, а се смета дека тие и дополнително се прислонуваат со статичка функција. Ваквите градби во Бугарија се најзастапени во нејзиниот западен дел и датираат од XV до XVII век.⁷¹ Концентрација на овој вид споменици од почетокот на XVI до средината на XVII век има и во источниот дел на Јужна Србија, каде што се констатира разноликост, која кажува дека различните решенија оневозможуваат да се говори за еден тип, како што досега се

⁶⁸ Миљковиќ-Пепек П., Една непроучена црква во Велмеј во Охридскиот крај, Зборник на Археолошкиот музеј на Македонија, VIII-IX, Скопје 1978, 107-108; Истиот, Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Сливнички манастир, 183.

⁶⁹ Кораћ В. - Ђурић Ј. В., Цркве с прислоњеним луковима у старој Херцеговини и дубровачко градитељство, XV-XVII век, Зборник Филозофског факултета, VIII -2, Београд 1964, 561-598.

⁷⁰ Исто, 594; Шупут М., Споменици српског црквеног градитељства XVI-XVII век, Београд 1991, 36 и натаму.

⁷¹ Пенкова Б., Стенописите в църквата Св. Петка Самарджийска в контекста на балканското изкуство от XVI век, Проблеми на изкуството 2, София 1991, 32-33, со примери на црквите во с. Горановци, манастирите Билински, Куриловски, Илиенски, Св. Димитрија во Арбанаси, црквата Вознесение во Чипровци, Св. Петка во с. Балша и ман. Св. Теодор во тоа село, црквата во с. Своге, Св. Параскева во Кремиковци, Св. Петка Самарциска и Св. Спас во Софија и други.

мислело.⁷² Вакви примери се среќаваат и во Грција⁷³, во Албанија⁷⁴ или на Кипар.⁷⁵

Од спомениците во Македонија меѓу пораните цркви од овој тип е Св. Никола во с. Велмеј кај Охрид, за која сè уште не е доволно испитано дали присло-нетите лаци се резултат на подоцнежна интервенција или се првобитно решение од крајот на XIII век.⁷⁶ За наосот на црквата Св. Никола во Топличкиот манастир, чиј живопис е од 1535/6 г., не е докажана претпоставката дека е изграден во XIV век.⁷⁷ Веќе е укажано на црквите во манастирот Журче (1617г.), Св. Јован Богослов во Слечко (1627 г.) и црквата Св. Петка во с. Младо Нагоричино (1628 г.).⁷⁸ Да ја дополниме листата со уште неколку објекти - во Демир Хисар е позната и црквата Св. Петка кај с. Жван од првата четвртина на XVII век,⁷⁹ во охридското с. Врбјани е црквата Св. Ѓорѓи (1605 г.),⁸⁰ во прилепското с. Рилско црквата Св. Атанасиј (1627),⁸¹ во кавадаречко е црквата Св. Никола на Моклишкиот ма-

⁷² Пејић С., Цркве са прислоњеним луковима у архитектонском наслеђу Јужне Србије, Лесковачки зборник XLIII, Лесковац 2003, 25-42, со примерите: Св. Јован Претеча над Јашуња, Св. апостоли Петар и Павле во Дубница југозападно од Врање, Св. Троица над с. Бабишко, Св. Ѓорѓи во Ораовица северно од Прешево, ман. цр. Св. Илија во Капацун, припрата во Мртвица, црква во Доње Драговље, Воведение во Сиквево, Св. Никола во Чуљеник кај Лесковац и т. н.

⁷³ Νικολαοφ Ν., Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας, Απο το 10ο αιώνα ως την κατακτηση της περιοχής από τους τουρκοφ το 1393, Συμβολή στη Βυζαντινή αρχιτεκτονική, Αθήναι 1997, 86-90, сл. 16, црквата Панагија Аспроеклисија кај Трикала која има три слоја живопис, а најстариот се датира во XI век; цркви од околу 1600 г. во Етолокармонија, сп. Пејић С., н. д., 35-36.

⁷⁴ Mekci A., Arkitektura e kishave në Shqipëri, Tiranë 2004, 194, fig. 145-147, црквата Св. Стефан во Блиништ за која се смета дека е од XIV век.

⁷⁵ Stylianou A. and Stylianou A. J., The Painted Churches of Cyprus, Nicosia 1997, 215, сл. 124, црквата Св. Крст на Агиасмати кај Платанистаса од 1493 г.

⁷⁶ Миљковиќ-Пепек П., Една непроучена црква во Велмеј, 107-109, што се споредува и со црквата Св. Димитрија од XIV век на островот Св. Ахил, денес сосем малку зачувана, сп. Evyeniidou D. et al., The Monuments of Prespa, Athens 1991, 49.

⁷⁷ Балабанов К., Нови податоци за манастирската црква свети Никола Топлички, Културно-историско наследство на РР Македонија, Скопје, 1956, 5, Т. I; Расолкоска-Николовска З., Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, МАНУ, Скопје 1989, сл. 13.

⁷⁸ Коран В. - Ѓурић Ј. В., н. д., 594.

⁷⁹ Дапчев Ѓ., Демир Хисар - Евиденција на архитектонското наследство, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996, 226-227, цртеж 19.

⁸⁰ Ангеличин-Жура Г., Црквата Св. Ѓорѓи во село Врбјани, Охридско, Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско, Охрид 1997, основа на стр. 109.

⁸¹ Јовановски К., Преглед на црковни градителски дела од времето на турското владеење во прилепскиот крај, Културно наследство, 24-25, Скопје 1999, 107, цртеж 8-10.

настир (1595 г.),⁸² кај Македонски Брод е Ореоечкиот манастир со црквата Св. Никола (1595 г.).⁸³ Таква конструкција има и наосот на црквата Св. Ѓорѓи во преспанското с. Подмочани⁸⁴. Може да се заклучи дека ова широко прифатено архитектонско решение во османлискиот период е резултат на наследството од постари примери и на угледувањето на современи примери од други подрачја.

Како особеност во сливничката архитектура, ќе го истакнеме директниот влез во олтарскиот простор од јужната страна, што не е честа појава. Дека влезот е современ на градбата од 1606/7 г. сведочи порабувањето на доворотникот од внатрешната страна со сликана бордура во фреско техника. Влезот е релативно низок, со убаво обликуван лак од делкан бигор, а има помлада дрвена врата со декорација во плитка резба и траги од сина боја карактеристична за XIX век. Вакви влезови во средновековните цркви не ни се познати, а примерите од поствизантискиот период се малубројни и не може да се каже дали е тоа практика која тогаш започнала.⁸⁵

Името на градителот на црквата во 1606/7 г., мајсторот Навар, е одбележано во ктиоторскиот натпис, но неговото потекло останува непознато. Имињата на зографите овојпат не се забележани, што пак, е почеста практика во натписите. Од објектите со слично архитектонско решение, колку што ни е познато, само градителот на манастирската црква во с. Рилево, Иван од Кичево, е одбеле-

⁸² Ќорнаков Д., Цркви и манастири во Тиквешијата, Матица Македонска, Скопје 2001, 27-35.

⁸³ Машниќ М.М., Манастирот Св. Никола Ореоечки, Културно наследство XIV-XV, Скопје 1990, 6, цртеж 1-2.

⁸⁴ Томовски К., Христијанската архитектура во Преспа, Зборник бр. 1, Архитектонски факултет, Скопје 1977, 20, сл. 9-10. Иако на сегашната градба е одбележана годината 1848, црквата која не е сликана, можеби е од поствизантиско време.

⁸⁵ За примерите во Трескавец од времето на преправките во XVI век, во средновековната црква Св. Богородица во Осоговскиот манастир, во која исто така, подоцна е отворен ваков влез и за автентичните влезови од Сливница, манастирската црква во Св. Наум, градена во XVI- XVII век и католикот на Бачковскиот манастир од XVII век, в. Касапова Е., Архитектурата на црквата Успение Богородичино на манастирот Трескавец, магистерски труд одбранет на универзитетот Св. Кирил и Методиј во Скопје во 1999 г., 172. Во црквата во Земен малата врата од јужната страна се смета за подоцнежна, сп. Мавродинова Л., Земенската црква, София 1980, 9, план 1. Во црквата пак, Св. Петка Самардиска во Софија (60-70-те години на XVI век) таквиот првобитен влез бил подоцна затворен, сп. Пенкова Б., н. д., 32. За јужната врата која води директно во олтарскиот простор во црквата Св. Никола во Чукљеник кај Лесковац, за која се претпоставува дека е од поствизантиски период, се мисли дека е подоцна отворена, сп. Пејић С., н. д. 32.

жан во натписот од 1627 г.⁸⁶ Мајсторот Навар бил веројатно познат во регионот и со оглед на толку угледни ктитори, не случајно бил избран за овој проект, но дали работел само во дијецезата на Охридската архиепископија, засега нема потврда.

Доградбата на натрексот на црквата, судејќи според тамошниот ктиторски натпис во кој се говори само за сликањето на просторот, била завршена околу 1611/12 г. Западната фасада од постариот објект е надсидана, затворајќи го понискиот прозорец, така што таа камена конструкција може да се види од наосот. Еднокорабниот простор е засведен со надолжен полуобличест свод кој се потпира врз страничните сидовите. Покривот на две води бил прекриен со керамида, што е истакнато и во ктиторскиот натпис. Внатрешните дрвени греди-затеги некогаш биле отстранети, а отворите се малтерисани, но тоа не е сторено со конзерваторските работи. На јужниот сид има само еден прозорец. Теренот на кој е градено диктирал нивото на подот на нартексот да биде под нивото на наосот, така што овие просторни целини се поврзани со две скалила. Како и во наосот, подот е поплочан со шестоаголни теракотни плочи.

Дооформувањето на изгледот на манастирската црква завршило во 1613/14 г. со живописувањето на западната фасада и изградбата на отворен трем со дрвена покривна конструкција. Дека имало трем потврдува зачуваната сликана бордура долж линијата на забатот и местата каде што и денес минуваат автентичните дрвени греди. Не може да се оцени дали странично од двете скалила по кои се влегува во црквата, некогаш имало камени клупи, како што е чест случај во овој простор од храмовите.⁸⁷ Според фотографиите од времето на конзерваторските работи, на јужниот сид од црквата се видливи рамномерно распоредени куסי дрвени испуси (делови од греди), кои наведуваат на претпоставката дека црквата некогаш имала отворен трем и на целата јужна страна. Тој трем веројатно изгорел во еден од пожарите, а на современата фасада тие постојат само на нартексот.⁸⁸

⁸⁶ Кокић М., Записи и натписи, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, I, Скопје 1936, 271.

⁸⁷ За тремот како претпростор, сп. Пејић С., Манастир Пустиня, Београд 2002, 46-48.

⁸⁸ На фасадата од наосот се целосно малтерисани. Во Извештајот за конзерваторските работи оваа појава не е коментарирана.

Камбанаријата на западната страна на црквата, градена од дрво во форма на четириаголна триспратна кула, била подигната најдоцна во 1874 г.⁸⁹ Нејзиното вклопување во целовит западен анекс, еден вид ексонартекс кој го обединува и просторот на стариот трем, е направено веројатно по пожарот од 1921 г., затоа што претходно, во тој дел од манастирскиот комплекс постоеле објекти.⁹⁰ На една фотографија од 1934 г. веќе се гледа денешната целина, заедно со доградбата на северната страна долж нартексот, која служи како остава.⁹¹ Подот на овој затворен западен трем бил прекриен со бетон, а во 1987г. е прекриен со камени плочи. Во подножјето на западната страна од анексот се наоѓа светиот извор (агиазма) кому му се припишуваат чудотворни дејства, а јужно е манастирската чешма.

Наместо некогашните манастирски згради, со кои црквата била обиколе-на од сите страни,⁹² денес конаците и економските простории се протегаат само на исток и на југ. Обновата на овие згради е труд на жителите од с. Сливница. Една потпирна греда од чардакот е профилирана во плитка резба со мотив на палмета, од типот на сликаните палмети во фреско-декорацијата во црквата, но тешко е да се верува дека опстанала од периодот на XVII век.

Целиот манастирски комплекс е обиколен со камена ограда со керамида, на трипати прекината со јужната Сливничка, западната Курбинска и источната Маловишка порта.*

⁸⁹ Старото своно е од 1874 г. (види во поглавјето за историјата на манастирот). Камбанаријата со дрвена конструкција била малтерисана, а потоа обложена со лимени плочи (во 1974 г.), кои се отстранети со конзерваторските работи и конструкцијата е повторно малтерисана во 1987 г. (според арх. Н. Шентевски).

⁹⁰ Конакот на западната страна бил обновен околу 1903 г. од тогашниот игумен Гаврил, сп. Трајчев Г., Манастирите во Македонија, София 1933, 48, фото на стр. 49

⁹¹ Според увид во фотографијата на Б. Нечовски од с. Сливница. За малата просторија на северната страна долж нартексот се мислеше дека е од XVII век (Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Сливнички манастир, сл. 7), но конзерваторските истражувања утврдиле дека таа е градена многу подоцна.

⁹² Трајчев Г., нав. место

*Архитектонските цртежи во прилог на текстот се од документацијата на Националниот конзерваторски центар, за што искажувам голема благодарност.



Ктиторски натпис во наосот од 1607 г.



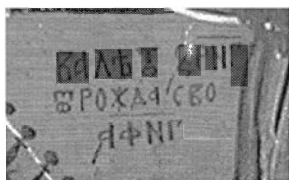
Ктиторски натпис во нартексот од 1612 г.



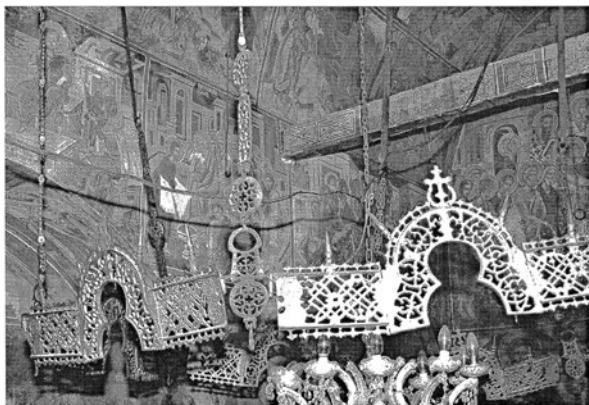
Ктиторски натпис на западната фасада од 1614 г.



Потпис на сликарот Никола,
ниша на патронот, 1614 г.



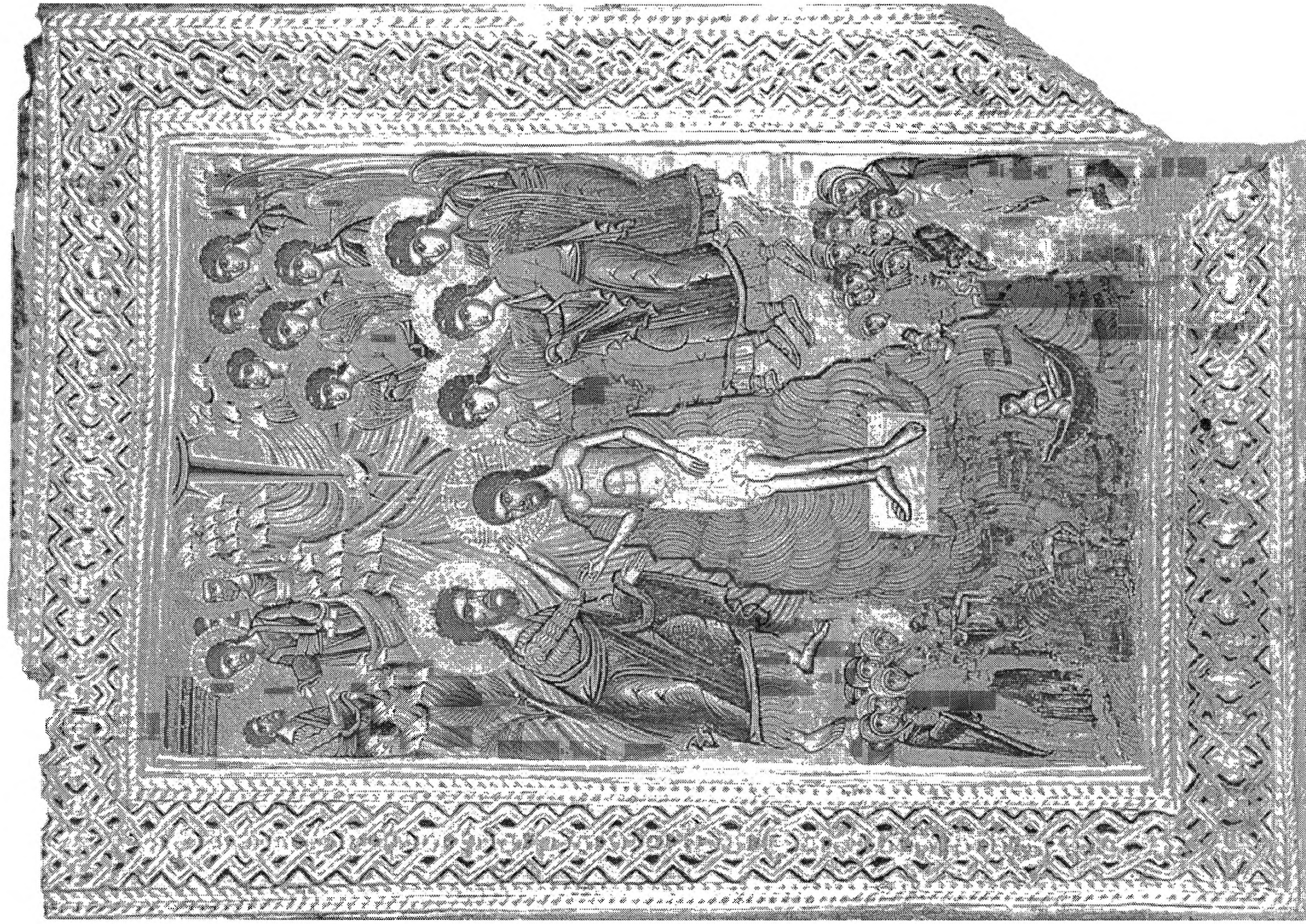
Запис од 1645 г., проширен Деисис,
западна фасада



Полиелеј (хорос), XIV - XVI век



Сад за осветена вода, околу 1607 г.



Сливничка икона, прва четвртина на XVII век (Музеј на Македонија)



Икона, 1800 г., зограф Трпо од Корча



Икона, прва половина на XIX век

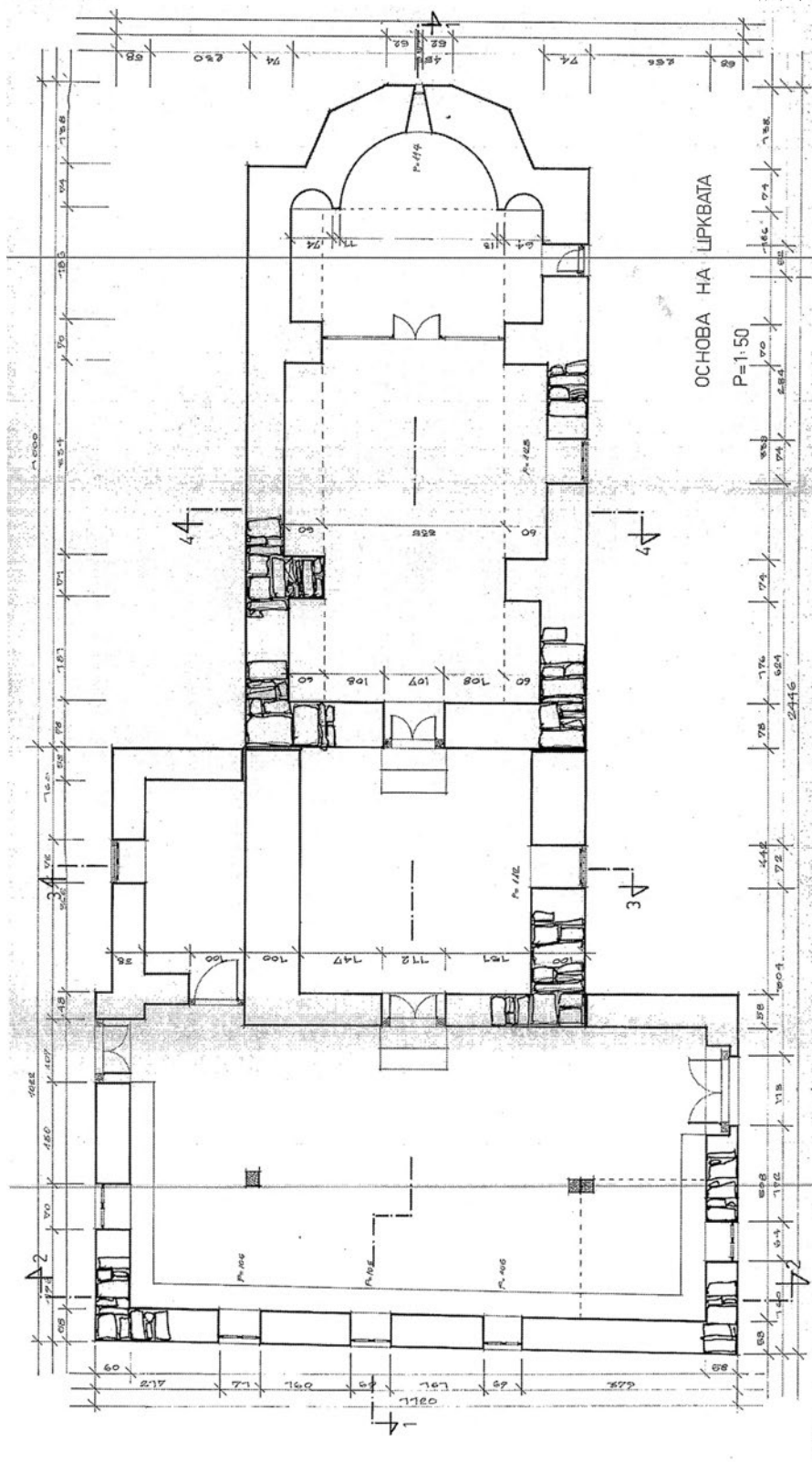


Икона, втора половина на XIX век

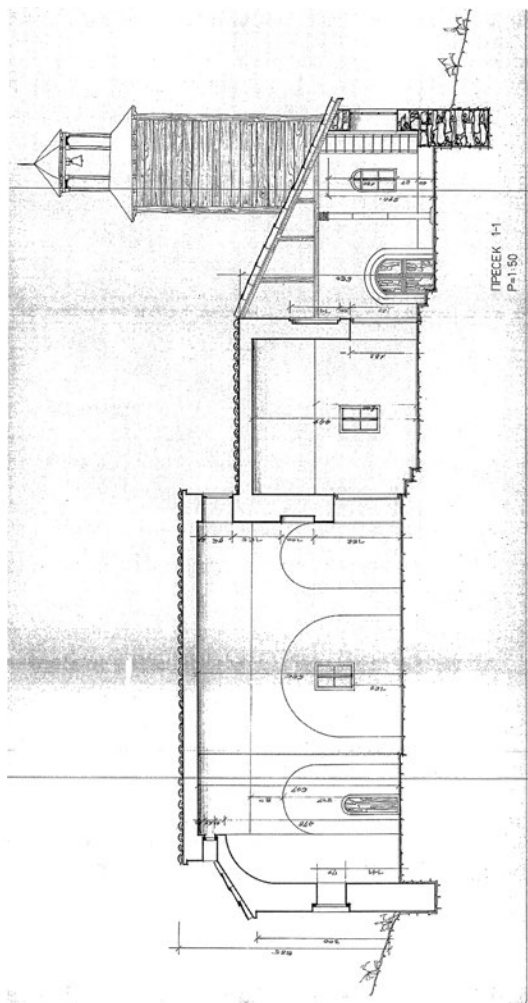


Поглед на манастирската црква од југозапад, со детали од јужниот влез во олтарскиот простор и од потпирната греда на источниот конак

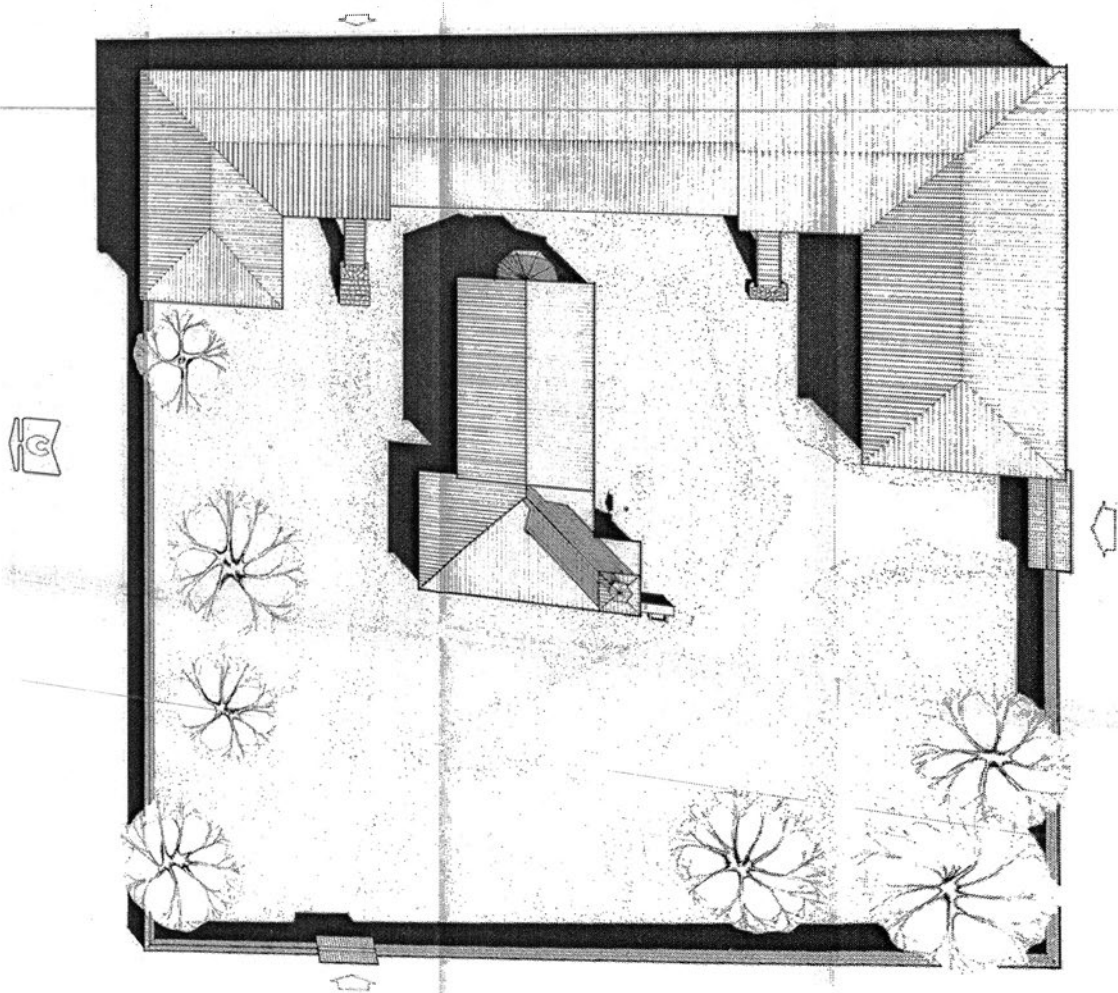




Основа на манастирската црква



Пресек на манастирската црква



Сливнички манастир Света Богородица, ситуација

СЛИКАРСТВОТО ВО НАОСОТ (1607 г.)

Распоред и општи одлики на ѕидното сликарство

Приказот на сликаната програма во црквата на Сливничкиот манастир го правиме според вообичаениот пристап кон просторната одреденост на храмот и според поделбата на тематски целини. За библиските цитати е користено македонското издание на Светото Писмо.¹

Во темето на полуобличестот свод, кој ја симболизира небесната сфера во храмот, се поставени четири медалјони со ипостасите на Исус Христос и со ликот на Богородица, а неговиот темел, преодот кон страничните ѕидови надолу, го чинат допојасја на дваесет и три старозаветни личности. Од исток кон запад во медалјоните на сводот се Исус Христос Ангел на Великиот совет, Исус Христос Емануил, Исус Христос Седржител и Богородица Оранта.² Централниот медалјон со Седржителот е опкружен со допојасја на архангели, на Богородица и св. Јован Претеча и со персонификациите на евангелистите. Во другите медалјони формирани од напластени разнобојни делтоиди централните ликови се придружени од ангели и херувими.

Венецот од старозаветни личности започнува и се заокружува во источниот дел од сводот, поточно на најгорниот дел од триумфалниот лак: (и.) пророкот-цар Давид, (ј.) паганскиот врач Валаам, зад кој следувале уште најмалку двајца пророци кои се уништени, пророците Амос, Даниил, Мојсеј, Арон, Авакум, Гедон, Самоил, (з.) Авдија, Агеј, (с.) Језекиил, Захарија стариот, Јаков, Малахија, Јона, Наум, Осија, Јован Претеча, Илија, Јелисеј, Захарија младиот и (и.) пророкот-цар Соломон.³

¹ Свето Писмо на Стариот и на Новиот Завет, Со благослов на Светиот архијерејски синод на Македонската православна црква, Британско и инострано библско друштво - Лондон 1990

² Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Сливнички манастир кај Преспанското Езеро, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80, 187, сх. I. Авторот погрешно (обратно) го прикажува редоследот на ликовите во односот исток-запад.

³ Идентификацијата на пророците досега не е направена.

Репертоарот на фреските во релативно пространиот олтарски простор, низ литургијата ги обединува Христовото овоплотување, неговото раѓање, смртта и воскресението, но и Христовите дела и поуците. Во апсидалната полукалата е допојасната претстава на Богородица со Христос од типот Знамение, околу која во наклон стојат архангелите Гаврил и Михаил.⁴ На триумфалниот лак се фигурите на светите поети-великосхимници (ј.) Козма Мајумски и (с.) Јован Дамаскин со отворени свитоци во рацете.⁵ На јужниот сид во единствена сцена е претставено Благовештението, со кое во олтарскиот простор започнува Циклусот Велики празници⁶ и тече кон запад со Раѓањето на Христос, Сретението, Крштевањето, Воскресението на Лазар, Влегувањето во Ерусалим. По композицијата Успение на Богородица,⁷ кое традиционално е поставено на западниот сид, овој циклус продолжува со Христовото Преображение на северниот сид, каде што се меша со сцени од циклусот на Христовите страдања во истата зона. Во таа IV зона следуваат Предавството на Јуда, Христос пред Ана и Кајафа и Пилатовиод суд во една сцена, Распетието, Оплакувањето, Мироносиците на Христовиот гроб и Слегувањето во адот.⁸

Третата зона на јужниот сид во олтарскиот простор целосно ја завзема композицијата Христос и Самарјанката, а по неа следуваат сцените: Христос им се јавува на апостолите на Тиверијадското море, Христос поучува во храм,⁹ Миенето на нозете и Тајната вечера. На северниот сид во истата зона се Молитвата во Гетсиманската градина, сцената во која се обединети последователни настани - Јуда ги враќа сребрениците, Јуда на бесилка и Јуда во адот,¹⁰ сцените Одрекувањето Петрово, Исмејувањето на Христос, Исцелувањето на слепиот од раѓање, Христос се јавува на мироносиците и Вечерата во Емаус.¹¹

⁴ Миљковиќ-Пепек П., нав. место.

⁵ На ликовите досега не е укажано.

⁶ Миљковиќ-Пепек П., нав. место (без наведување на одделните сцени)

⁷ Исто, 189, сх. II.

⁸ Исто. Сцените од Христовите страдања не се посочени, ниту нивниот распоред, туку само се нотирали како зона во схемата. Во поделбата на зоните се почнува од долу нагоре.

⁹ Серафимова А., Сликите на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 187

¹⁰ Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 79, заб. 58

¹¹ Последните три сцени се спомнуваат кај Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, 95.

Втората зона во олтарската апсида е исполнета со кружни медалјони со архијереи, групирани по тројца околу балдахинот на сликаниот жртвеник: (ј.) св. Јован Милостив, св. Дионисиј Ареопагит и св. Јеротеј, (с.) св. Ахил Лариски, св. Власиј и св. Игнатиј Богоносец.¹² Архитектонското решение со прислонети лаци, диктира светителите во горниот дел од внатрешноста на лаците и челната површина меѓу нив да се третира како одделна зона. Во таа втора зона светите се претставувани невоедначено: во цел раст, до под колената и во допојасја. Започнувајќи го презентирањето од источната страна на внатрешниот лак, на јужниот сид во олтарскиот простор, претставени се ликовите на светите ѓакони Акепси-ма, Лаврентиј и Елефтериј; по иконостасот на јужниот сид во наосот следуваат врачите Кузман и Дамјан, ангел Господов со свиток во рацете, воините Мина, Викентиј и Виктор. На северниот сид, таа зона ја исполнуваат (з-и.): старозаветните маченици Ананиј, Мисаил и Азариј, евангелистите Јован Богослов и Лука, Ангелот на Великиот совет, а во олтарскиот простор се архијереите Епифаниј, Фока и Теофил.¹³

Првата зона во олтарската апсида е посветена на чинот Служба на архијереите. Околу жртвеникот каде што Христос-Агнец лежи во патена, четворица архијереи-литургичари ја извршуваат службата: (ј.) св. Јован Златоуст, св. Григориј Богослов, (с.) св. Василиј Велики и св. Атанасиј Александриски. Во нишата на ѓакониконот е претставен ѓаконот Роман, а на јужниот сид во олтарскиот простор стојат архијереите св. Кирил Филозоф, св. Спиридон и св. Мелетиј.¹⁴

Во првата зона од наосот продолжуваат фигурите на св. Пантелејмон, непосредно до иконостасот, а натаму, на јужниот сид, светите великосхимници: Антониј, Сава Освештениот, Ефтимиј,¹⁵ Сисој над гробот на Александар Велики (во допрозорникот)¹⁶ св. Ефрем Сириски и Теодосиј Општежител. На челната страна од пиластерот стои апостол Павле, а по него следува група свети пустиножи-

¹² Архијереите не се идентификувани, освен св. Ахил Лариски (Грозданов Ц., Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 28)

¹³ Миљковиќ-Пепек П., 187, сх. I, 189, сх. II

¹⁴ Грозданов Ц., Најстарата претстава на Седмочислениците, Културен живот 7-8, Скопје 1979, 33-34; Миљковиќ-Пепек П., нав. место.

¹⁵ Миљковиќ-Пепек П., нав. место.

¹⁶ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 228-229

тели: Ефросим, Макариј Египетски, Макариј Римски, Варвар и Алексиј Божји човек¹⁷ во југозападниот агол.

Околу влезот на западниот сид стојат (ј.) архангелот Михаил и (с.) светата царската двојка Константин и Елена меѓу кои над вратата е полето со ктиторскиот натпис.¹⁸ На страничните сидови од влезот се сликани голготски крстови со криптограми.

Почнувајќи од северозападниот агол, првата зона на северниот сид ја исполнуваат свети војни: (з-и.) Меркуриј и Никита во воена опрема, Теодор Тирон и Теодор Стратилат во облека на велможи со капи, а Артемиј е претставен како маченик. На челната површина на пиластерот стои апостол Петар по кој продолжува низата свети војни со Луп, Прокопиј, Нестор, Димитрија, Ѓорѓи,¹⁹ Никола Нови (Вуненски или Војвода)²⁰ и Севастијан,²¹ сите претставени како маченици.

Во протезисот, на сверниот сид е Визијата на св. Петар Александриски, а во проскомидиската ниша е допојасјето на св. првомаченик и архиѓакон Стефан. Западната страна на прислонетиот лак во протезисот ја зазема фигурата на појниот Купен.²²

Зоната на цоклето е нагласена со хоризонтални бордури, различна во декорацијата на олтарскиот простор и во наосот. Во апсидалната конха, на јужниот сид во олтарот и под посмртниот портрет на Купен се насликани завеси со стилизиран растителен орнамент. Цоклето на јужниот сид е многу оштетено, но зачуваните фрагменти упатуваат на мотивот на завеса. Под Визијата на св. Петар Александриски цоклето е декорирано со прекршена цик-цак линија во сина и црвена боја. Во целиот наос декорацијата во оваа зона е со вкрстени ромбови и растителен мотив, наизменично боени во црвено и темно сино врз бела подлога.

Заднината на површината на сводот е надолжно поделена на симетрични трибојни траки (зелена, сина и бела) со различна широчина, а медалјоните се изведени со разнобојни комбинации на квадрат, делтоид и круг. Композициите

¹⁷ Миљковиќ-Пепек П., нав. место

¹⁸ Исто, 189, сх. II

¹⁹ Исто

²⁰ Николиќ-Новаковиќ Ј., За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир, Културно наследство 17-18 (1990/91), Скопје 1994, 89-90; Поповска-Коробар В., Претставата на свети Никола Нови во Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 105-118

²¹ Миљковиќ-Пепек П., нав. место (со тоа што е обележан како Севастие)

²² Исто, 187, сх. I, 189, сх. II

имаат темно сина заднина. На другите slikани површини во црквата заднината е хоризонтално поделена, најмногу на четири појаси, боени со темно сина, окер, зелена, а најдолниот е разнобојно испрскан. Како што е вообичаено во поствизантскиот период, slikани се и триделни аркади кои ги надвишуваат светителските ликови. Кружните медалјони во апсидата се наизменично во сина и црвена боја, исполнети со концентрични кругови во нијансите на тие бои.

Ореолите се окер со двојна кружница, потенка кафена и подебела бела од надворешната страна. Единствено ореолот на Седржителот е релјефно изведен во штук со позлата.

Ликовите на пророците се поставени во различни пози и внесуваат одредена динамичност. Композициите одделени со бордури се распоредени во две зони долж страничните сидови, во неправилен меандричен ритам. Светителите во првата зона се најчесто фронтално поставени и со релативно складни пропорции.

Сите прозорски отвори и нишите во сидовите, како и полињата што се формирале откако се насlikани композициите и поединечните фигури, се исполнети со орнаменти. Преовладува едноставното правоаголно поле, дијагонално поделено на четири дела со црна линија, некогаш брановидна, некогаш права. Како мотив се среќава и палметата поставена во правоаголно поле во иста колористичка комбинација, а само еднаш е slikана лозичка над апсидалниот лак. Дрвените греди се декорирани на тој начин што врз тенка грундирана подлога е slikан геометриски мотив или палмета. Најголеми се површините што едноставно се испрскани со црвена, темносина и бела боја.

Нема индикации за сликање на првобитната западна фасада од 1607 г. Можеби се предвидувало скорешно досидување на припратата и тој сид од црквата воопшто не бил украсен.

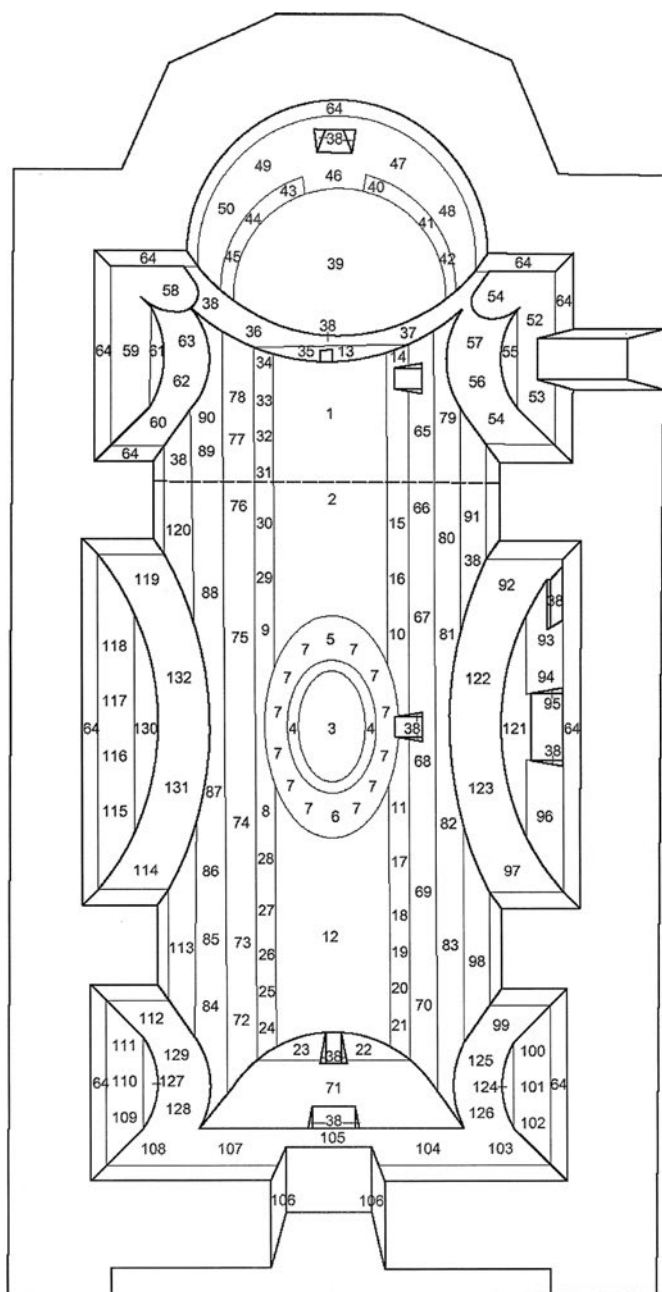


Схема на распоред на фреските во наосот

1. Исус Христос Ангел на Великиот совет со ангели и херувими
2. Исус Христос Емануил со ангели и херувими
3. Исус Христос Седржител
4. текст од Псал. 101, 19-22
5. св. Јован Претеча
6. Богородица
7. архангели
8. евангелист Матеј (ангел)
9. евангелист Марко (крилат лав)
10. евангелист Лука (крилат бик)
11. евангелист Јован (орел)
12. Богородица со ангели и херувими
13. пророци:
13. Давид
14. Валаам
15. Амос
16. Даниил
17. Мојсеј
18. Арон
19. Авакум
20. Гедеон
21. Самоил
22. Авдиј
23. Агеј
24. Језекиил
25. Захарија стариот
26. Јаков
27. Малахија
28. Јона
29. Наум
30. Осија
31. Јован Претеча
32. Илија
33. Јелисеј
34. Захарија младиот
35. Соломон
36. св. Јован Дамаскин
37. св. Козма Мајумски
38. орнамент
39. Богородица со архангели
40. св. Јоаван Милостив
41. св. Дионисиј (Ареопагит)
42. св. Јеротеј
43. св. Ахил
44. св. Власиј
45. св. Игнатиј Богоносец
46. Христос - агнец
47. св. Јован Златоуст
48. св. Григориј (Богослов)
49. св. Василиј (Велики)
50. св. Атанасиј Велики
51. факон Роман
52. св. Кирил Филозоф
53. св. Спиридон
54. св. Мелетиј
55. факон Елевтериј
56. факон Лаврентиј
57. факон Акепсима
58. архиѓакон Стефан
59. Визијата на св. Петар Александриски
60. посмртен портрет на Купен
61. св. Теофил
62. св. Епифаниј
63. св. Фока
64. цокле
65. Благовештението
66. Раѓањето Христово
67. Сретението
68. Крштевањето
69. Воскресението на Лазар
70. Влегувањето во Ерусалим
71. Успението на Богородица
72. Преображението
73. Предавството на Јуда
74. Христос пред Ана и Кајафа и Пилатовиод суд
75. Распетието
76. Оплакувањето
77. Мироносици на гробот
78. Слегувањето во ад
79. Христос и Самарјанката
80. Христос им се јавува на апостолите на Тиверијадското море
81. Христос поучува во храм
82. Миџето на нозете
83. Тајната вечера
84. Молитвата во Гетсиманската градина
85. Јуда ги враќа сребрениците, на бесилка и Јуда во адот
86. Одрекувањето на Петар
87. Исмејувањето на Христос
88. Исцелувањето на слепиот од раѓање
89. Христос се јавува на мироносиците
90. Вечерата во Емаус
91. св. Пантелејмон
92. св. Антониј
93. св. Сава Освештен
94. св. Евтимиј
95. св. Сисој над гробот на Александар Велики
96. св. Ефрем Сириски
97. св. Теодосиј Општежител
98. св. апостол Павле
99. св. Ефросим
100. св. Макариј Египетски
101. св. Макариј Римски
102. св. Варвар
103. св. Алексиј Божји човек
104. архангел Михаил
105. ктиторски натпис
106. крст со криптограм
107. св. св. Константин и Елена
108. св. Меркуриј
109. св. Никита
110. св. Теодор Тирон
111. св. Теодор Стратилат
112. св. Артемиј
113. св. апостол Петар
114. св. Луп
115. св. Прокопиј
116. св. Нестор
117. св. Димитрија
118. св. Ѓорѓи
119. св. Никола Нови
120. св. Севастијан
121. ангел Господов
122. св. Кузман
123. св. Дамјан
124. св. Викентиј
125. св. Мина
126. св. Виктор
127. св. Азариј
128. св. Ананиј
129. св. Мисаил
130. Ангел на Великиот совет
131. св. евангелист Лука
132. св. евангелист Јован



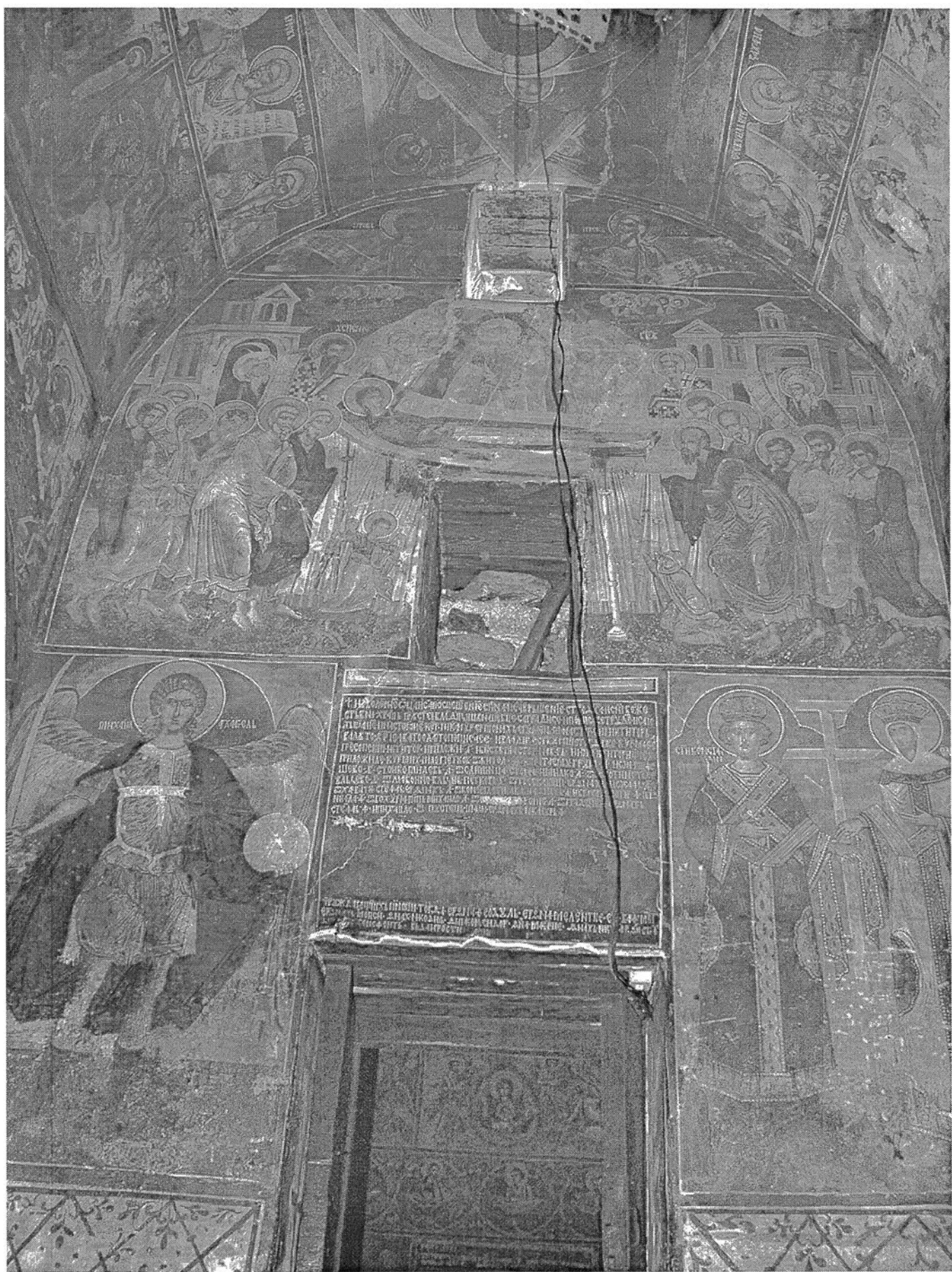
Наос, јужен сид



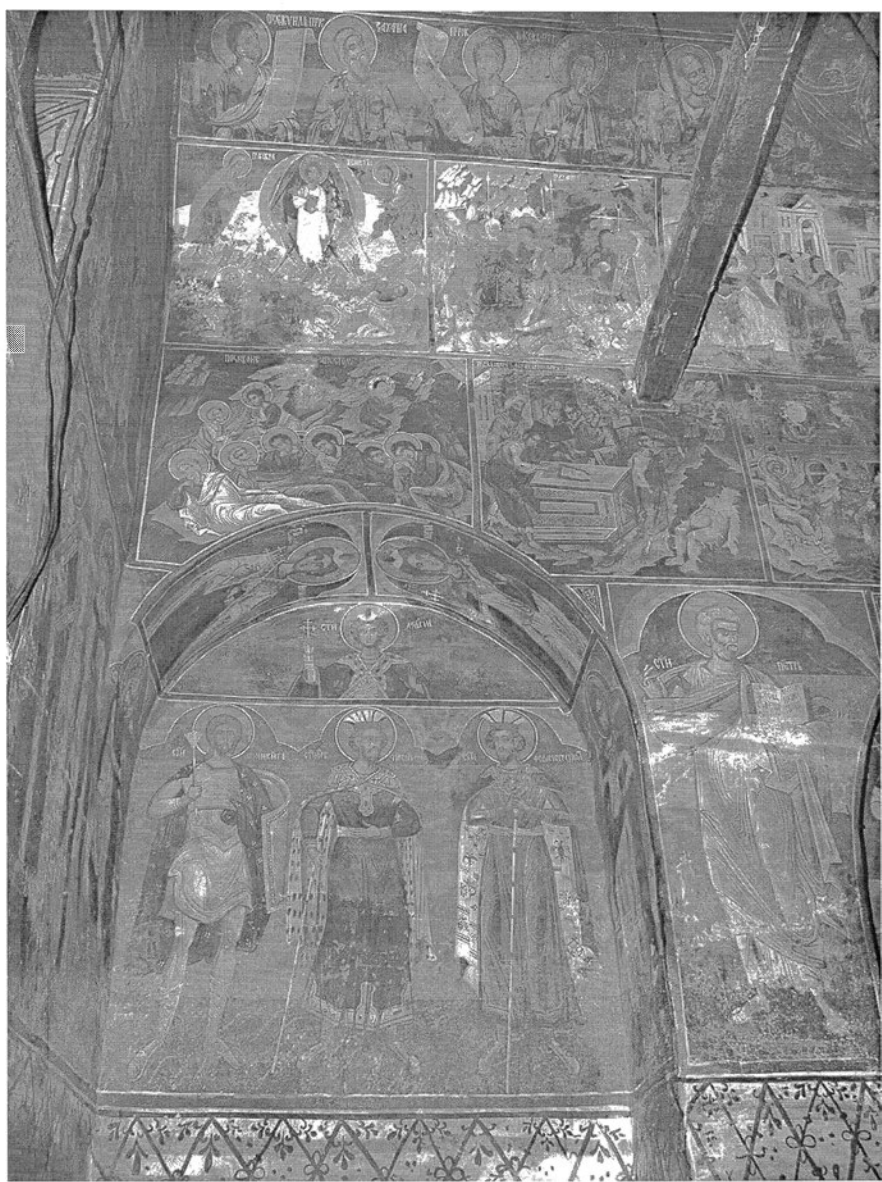
Наос, јужен сид



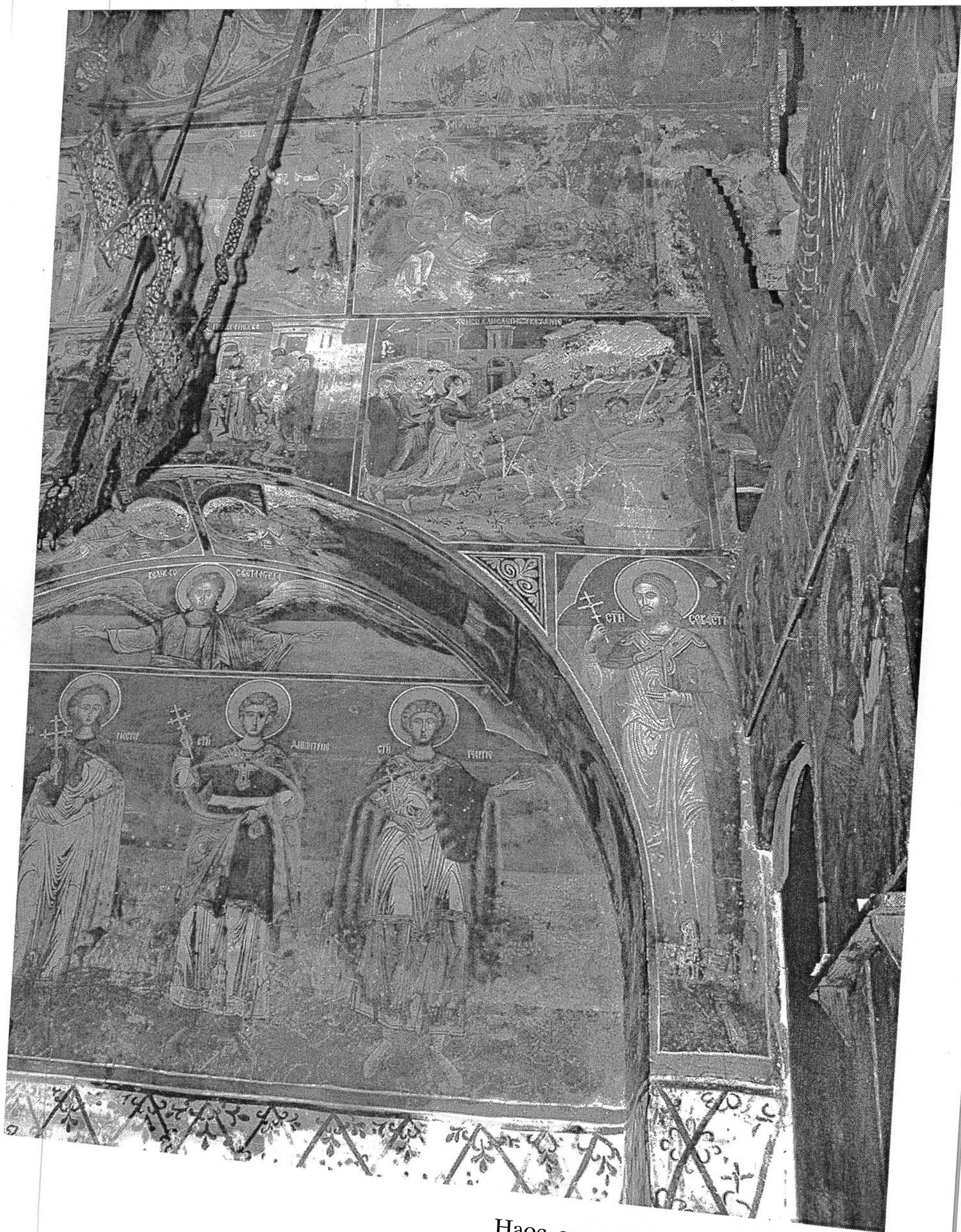
Наос, јужен сид (западен травеј)



Наос, западен сид



Наос, северен сид (западен травеј)



Наос, северен сід (средишен травеј)



Наос, северен ѕид

Темето на сводот е исполнето со четири медалјони во кои се претставени три лица на Исус Христос и Богородица околу кои има херувими, архангели и ангели како ознака за божествено присуство и слика на небесното царство. Во ореолите на сите Христови ликови има впишани крстови со вообичаените ознаки (O ΩN).¹

Над олтарскиот простор е поставен медалјонот на Исус Христос Ангел на Великиот совет² (ΙC XC ΒΕΛΙΚΑΓΟ ΣΑΒΕΤΑ ΑΝΓΓΕΛΑ), придружен со четири ангели и два херувима. Облечен е во белузлаво-црвен хитон порабен со окер трака околу вратот, клавус со иста боја и црвен химатион. Во левата рака држи полуотворен свиток,³ а со десната благословува. (Т. XVIII)

Исус Христос Емануил⁴ (ΙC XC ΕΜΑΝΥΗΛ) е придружен со четири ангели и со четири херувими. Облечен е во бел хитон и окер химатион. Држи отворено евангелие во левата рака,⁵ а со десната благословува. (Т. XIX)

Исус Христос Седржител (ΙC XC ΒΑΣΕΔΡΩΤΕΛΗ) е претставен во кружен, зелен медалјон со затворено евангелие во левата рака, а со десната благословува. Облечен е во виолетов хитон и светло-син химатион. Во бордурата на кругот, врз окер основа е напишан текстот: + ΓΒ СЪ НБЕСЪ НА ЗЕМЛЮ ПРИЗЕЪ СЛШЯТИ ВЪЗЪДНХАННЕ СКОБАННХЪ РЪЗЪДРЕШТЕ СНИОУ МРЪШЕВЛЕННХЪ ВЪЗЪВЕСТИТН...ЮЕНЕ И ПР... ХВАЛЪ ЕГО ВЪ КРЪСААНМЪ. ЕГДА СЪБЕРУ...ДНЕ ВЪ КОУПЪ И ЦРЪНЕ РАБОТАТН.⁶ Во прстенот што го опкружува Седржителот се нанижани 14 четирилисни медалјони во кои се допојасјата на дванаесет ангели, на Богородица и на св. Јован Претеча - поставени од обете страни на Христос во надолжната оска (з-и). Богородица (ΜΗΡ ΘV) ги има отво-

¹ Извор: 2 Мој. 3, 14 - кратенки од исказот „Јас сум Оној, Кој вечно постои“.

² Извор: Иса. 9, 9; Авак. 3, 4

³ Текстот што некогаш се насирал е сосем нечиток, а ерминијата на Дионисиј од Фурна го препорачува според евангелието на Јован (8, 42): „Јас сум излегол и доаѓам од Бога. Оти не сум дошол Сам од Себе, а Он ме прати.“, сп. Παπαδόπουλοφ-Κεραμευφ Α., Διονυσάου του εκ Φουρνῆ, Ерμηνεάα τηφ ζωγραφικῆφ τὸν νηφ, εν Πετροῦπολει 1909, 228 (= Ерμηνεάα).

⁴ Извор: Иса. 7, 14 („Бог е со нас „) и Мат. 1, 23

⁵ Текстот е нечиток, а ерминијата го препорачува според Лука (4, 18): "Духот Господов е врз Мене", сп. Ерμηνεάα, 228

⁶ Извор: Псал. 101, 19-22; се чита во литургијата во мигот на Великиот вход; нумерацијата на псалмот е поинаква во други изданија (102, 19-22).

рено дланките пред себе во знак на молитва, а Претеча (ЊѦ) претставен со крил-ја, држи затворен свиток и крст со левата рака и благословува со десницата. Се-кој втор ангел има прекрстен лорос на градите, а сите држат сфери со Христов монограм и жезла со трolist на врвот. Медалјоните се зелени, врамени со цинобер бордура и поставени врз сина заднина на небесниот прстен. Надвор од прстенот, задирајќи во фризот на пророците, се претставени персонификациите на евангелистите со затворени евангелија: крилат лав - св. Марко (МѦР) и крилат бик - св. Лука (Л) кон исток, а ангел - св. Матеј (М) и орел - св. Јован (ЊѦ) кон запад.⁷ (Т. XX)

Во медалјонот во кој е претставено допојасјето на Богородица Оранта (МѦР ѦѦ) се насликани четири херувими и четири ангели во бисти кои држат сфери и жезла. Богородица има светло-син фустан и црвен мафорион порабен со окер трака околу главата, украсен со реси само на левата страна. (Т. XXI)

Старозаветните пророци се претставени допојасно, во различни движења. Некои од нив имаат отворени свитоци со текстови, а некои само симболи на своето пророштво. Најгоре врз челото на триумфалниот лак, раздвоени од тесниот прозорец, се старозаветните цареви-пророци Давид и Соломон, со кои започнува, односно завршува кругот старозаветни личности на сводот, во насока на стрелките на часовникот. Христовиот предок по тело, пророкот Давид,⁸ е на јужната страна од лакот држејќи го текстот од Псалмите што вообичаено го следи и Благовештението: СѦНШН/ДН Н БН/ѦѦ Н ПР/НКЛОИ/ЅХО Т/БОѦ,⁹ соодветно и за Богородица која честопати е наречена Давидова ќерка.¹⁰ На јужниот сид персискиот врач Валаам (О МѦНТНС БѦѦѦМ) вели: ЅБѦЅ/ДѦ БѦ/СНѦ ѦТ/НѦКО/БѦ.¹¹ По него имало уште двајца пророци чии ликови се сосема уништени. Следуваат пророк Амос [ПРѦОКѦ] ѦМОС со оштетен свиток;¹² пророк Даниил (ПРѦОКѦ ДѦНННѦѦ) со текстот ѦЅѦ

⁷ Општо прифатените симболи на евангелистите во Тетраморфот се според Езек. 1, 10; 10, 14 и според Откр. 4, 7.

⁸ Матеј 1, 1

⁹ Псал. 44, 10; се чита на литургија на празникот на Раѓањето на Богородица и на Воведение, сп. Поповић Љ., Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, Одељење историјских наука књ. 17, Београд 1991, 443-464

¹⁰ Дела ап. 13, 22-23

¹¹ Извор: 4. Мој. 24, 17. Стар со округла бела брада, со бела шамија на главата и со ореол; свртен е со поглед кон сводот.

¹² Старец со куса бела коса и брада, со десната рака држи свиток (уништен), а левата е крената отворена угоре.

Д/АНННЛЪ/ ВНДЕНН/Е ВНДЕХЪ/ДОНДЕЖЕ/..ВНШ;¹³ пророк Мојсеј (ПР҃ОКЪ МОНСН) со текстот ЗРНТЕ/ ЖНВОТ/ВАНШЪ/ВНСЕЩ/Н..РО/ПР҃ЪД ѠЧ/..МЯ Р;¹⁴ пророк Арон (ПР҃ОКЪ АР҃ОНЪ) држи разлистен жезол и затворен свиток;¹⁵ пророк Авакум (ПР҃ОКЪ АВЯКУМ) со текстот ХСАНШ /АХЪ ГН/СЛХЪ/ТВОН Н/ХБОИХ/СЕ;¹⁶ пророк Геден (ПР҃ОКЪ ГЕДЕСОН) со текстот ВНДЕХ/ДЕВА/ИКО Д/ЪЖДЪ С/АННДЕ/Н ИКО К/АПЛА КЯ/ПЛАЮЩ ¹⁷ и пророк Самуил (ПР҃ОКЪ САМУИЛЪ) кој држи рог.¹⁸

На западниот сид се пророците Авдија (ПР҃ОКЪ АВДЕН) со текстот ТАКО/ГЛАГО /ЛЕТЬ/ГЪ СЯБЕ/РУТЬ СЕ/ЕЗНЦН/КУПЕ ¹⁹ и Агеј (ПР҃ОКЪ АГЕОС) со текстот ТАКО Г/ЛАГОЛЕ /ТЬ ГЪ ЗЕ/МЬЛЯ Ж/Е Н НЕБО/БУДЕТ/ЕДИННО.²⁰

На северниот сид фризон продолжува кон исток со пророк Језекиил (ПР҃ОКЪ ЕЗЕКУИЛЪ) кој говори: БРАТА С/НИ ЗЯТ/БОРЕНА/БНСТЪ;²¹ пророк Захарија (ПР҃ОКЪ ЗАХАРИЈА) нема свиток;²² пророк Јаков (ПР҃ОКЪ НАКОВЪ) со текстот ЛЕСВН/ЦА В/НДЕ ДЕ/ВО ѠВР/ЖДЕНА Ѡ/ЗЕМЛЪ;²³ пророк Малахија (ПР҃ОКЪ МАЛАХИЈА) со текстот ТАКО ГЛ/АГОЛЕТ/ГЪ ДА БУ/ДЕТЬ ЧЛБЪ/КЪ МУДР/ИКО ЗЫИР/А;²⁴ пророк Јона (ПР҃ОКЪ НОНА) со текстот ВЯЗУПН/ХЪ ВЯ ПЕ/ЧАЛЪ МО/Е КАПЕ/Н ВЪ МО/ЕМЪ НЪ/...А/...;²⁵ пророк Наум

¹³ Извор: Дан. 7, 9; Ермѣвѣа 290, за сликање во куполата. Млад со капа на источњачки свештеник, со десниот показалец кренат кон Седржителот, со левата го држи свитокот.

¹⁴ Извор: 5. Мој. 28, 66-67; Ермѣвѣа 276, за Распетието. Средовечен со средно долга коса и брада, со пророчко капче, свиток во левата рака, а десната е отворена пред него.

¹⁵ Извор за разлистениот жезол, што е негово свештеничко обележје и симбол на господов завет (4. Мој. 17, 1-11), како и Богородичин симбол (Иса. 11, 1-3). Старец со долга коса и брада, фронтално поставен.

¹⁶ Извор: Авак. 3, 2; Ермѣвѣа, 290. Млад со куса коса, голобрад, со кренат показалец, гледа кон Богородица кон запад.

¹⁷ Извор: Псал. 71, 6; Ермѣвѣа, 282, за Пророците те навестија. Стар со долга бела коса и куса бела брада; десната рака е крената, а во левата е свитокот.

¹⁸ Изворот на симболот рог со елеј со кој Самуил го помаза Давид е од 1 Цар. 16, 13. Старец со долга коса и брада; фронтално поставен со рог во левата рака, а десната е отворена пред него.

¹⁹ Извор: Језек. 36, 24; дел од службата во Недела на Духови. Средовечен со темна коса и брада; со свиток во десната рака, а со левата отворена пред него; гледа угоре кон Богородица.

²⁰ Извор: Агеј, 2, 6. Старец со долга бела коса и брада; со левата рака држи свиток, а десната е крената и отворена, гледа кон Богородица.

²¹ Извор: Језек. 44, 2; Ермѣвѣа 146, Пророците те навестија. Млад со темна коса и брада.

²² Старец, гледа угоре со десната рака отворена напред.

²³ Извор: 1 Мој. 28, 12; Ермѣвѣа 146, Пророците те навестија. Средовечен со куса брада; свитокот го држи со обете раце.

²⁴ Извор: ? Средовечен со куса брада; свртен е кон исток, со десниот показалец угоре.

²⁵ Извор: Јона 2, 3; се чита во богослужението на Велика Сабота; Ермѣвѣа, 289. Старец, келав со округла бела брада; гледа угоре со вперен показалец.

(ПР҃ОКЪ НАХМЬ) со текстот О К҃Е/ПРОПНСО/НХ KV ТЪ/С НПОСТІА/СЕТЕ КТН/С АНАСТНС;²⁶ пророк Осија (ПР҃ОКЪ ОСНЕ) со текстот ПХ.../АНАТ../.НКН П/...ТО КЕ/НДРОН.../...;²⁷ св. Јован Претеча (ΘΑΓΙΟΣ ΗΩΩ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ) со текстот ПОКАН/ТЕ СЕ БР/АТНЕ МОЕ Н/ПРНБЛЫ /ЖНТЕ;²⁸ пророк Илија (ПР҃ОКЪ НАНА) со текстот ЖНВЪ ГЪ/ЖНВА Б/УДЕ ДУ/ША МОЯ;²⁹ пророк Јелисеј (ПР҃ОКЪ ЕЛНСЕН)³⁰ и младиот пророк Захарија (ПР҃ОКЪ ЗАХАРИА) со текстот ТАКО ГА/АГОЛЕТЪ/ГЪ ПОЖ/НЕТ ГЪ БА/САЯКО.³¹ На северна страна од триумфалниот лак пророкот Соломон го говори стихот за многубројните дела Господови и неговите мудри созданија: ...V АΓΙΟΣ/ΤΑΞΕ СО/ΦΙΑ/ΟΣ ΕΜΕΓ/ΑΛΗΝ/ΘΗ ΤΑ Ε/ΡΓΑ СХ К/ΥΡΙΕ,³² што во исто време алутира и на Божјата премудрост.

Мислата за небескиот свет во чиешто средиште се наоѓа Христос Пантократор опкружен со небесни сили, пророци и различни светители, која најчесто била прикажувана во куполата на средновековните храмови, ликовно се развивала и во сводот на еднокорабните поствизантиски споменици. На територијата на Охридската архиепископија на различен начин се презентирани ликовите на вечниот Бог во оние видови во кои се јавувал во визиите или телесно.³³ Решението од сводот на Григоријевата капела (1364/65 г.) во Св. Богородица Перивлепта во Охрид, каде што во посебни медалјони се претставени Отецот (Постар од деновите), Синот (Христос од Вознесението) и Светиот Дух (Пригответениот прес-

²⁶ Извор: Наум 1, 6; Ерминеја, 289; читање: Αλο προσωπου Κυριου τιφ υλοστησεται και τιφ αντιστησεται...; Старец со куса бела коса и брада; со левата рака држи свиток, а десната е отворена пред него.

²⁷ Извор: Ос. 13, 14; Ерминеја, 277, со Воскресението; 290 за купола; читање: που σου Θανατε το κεντρον, που σου Αδη το νικοφ; Просед со куса округла брада.

²⁸ Извор: модификација на Мат. 3, 2. Облечен во мелот, свртен кон Осија, држи свиток и благоговува.

²⁹ Извор: 4 Цар. 2, 2,4. Старец облечен во мелот, свртен кон Јелисеј.

³⁰ Средовечен со куса брада и затворен свиток.

³¹ Извор: Зах. 14, 2. Млад и голобрад.

³² Псал. 103, 24. Во Ерминијата се препорачува како текст за пророк Давид (Ерминеја, 262).

³³ Разновидните иконографски претстави на троичниот Бог, создадени врз основа на старозаветните пророчки визии или на новозаветните текстови веќе во XII век ги има во петкуполните цркви и до XIV век добивале во разновидноста, сп. Dufrenne S, Les programmes iconographiques dans les églises du monde byzantine et postbyzantin, L'Information d'histoire de l'art, 10/5, Paris 1965, 185-199; Ђурић Ј. В., Раванички живопис и литургија, Манастир Раваница, Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1987, 46-48; Тодић Б., Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998, 87-91 со постара литература.

тол),³⁴ станало најчесто обележје на следната епоха во спомениците во Охрид и на оние под влијание на охридскиот ликовен круг. Покрај варијанта применета во охридските цркви Св. Константин и Елена и Св. Богородица Болничка (крај на XIV век), каде што Синот е претставен во допојасје на Исус Христос со епитет Пантократор (Седржител),³⁵ во почетокот на XV век, како обличје на невидливиот Бог во сводот се јавува и Христос Ангел на Великиот совет.³⁶

Увидот во спомениците од XVI до втората деценија на XVII век покажува дека и натаму медалјонот со Христос од Вознесението е најчесто решение во најисточниот дел од сводот. Практиката да се слика Пригответниот престол е поретка,³⁷ а Богородица оранта во посебен медалјон зачестено се претставува и тоа претежно во западниот дел од наосот.³⁸ Покрај задолжителниот лик на Седржителот, кој доминира со централниот дел од сводот, паралелно се прикажуваат и другите Христови ликови - како Ангел на Великиот Совет, Емануил и Христос Ветхи денми. Сосема се ретки примерите каде што сводот на наосот е исполнет со пет медалјони кои ја отсликуваат традицијата и барањето нови решенија за

³⁴ Ђурић Ј. В., Византијске фреске у Југославији, Београд 1974, 73; Со историјат на ликовното обликување на темата види кај Грозданов Ц., Охридско ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 45, 140, 162-265

³⁵ Суботић Г., Св. Константин и Јелена у Охриду, Београд 1977, 71-79; Истиот, Охридската сликарска школа од XV век, Скопје 1980

³⁶ Во Св. Богородица Милостива на Преспа (1410 г.) Ангелот на Великиот совет е насликан помеѓу Вознесението и Христос Пантократор, в. Суботић Г., Охридската сликарска школа, 38, сх. 14.

³⁷ Го имаат црквите во Топличкиот манастир од 1536/37 г. (Митревски Н., Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско, Прилеп 2003, 23), црквата Св. Ѓорѓи во с. Бањани од 1548/9 г. (лични белешки), црквата во Елешничкиот манастир од почетокот на XVI век (Пенкова Б., Стенописите от XVI век в църквата Успение Богородичино на Елешничкия манастир край София, Българският шестнадесети век, Сборник доклади, Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методиј“, София 1996, 623), Св. Атанасиј (Св. Никола) во с. Шишево кај Скопје од 1565 г. (Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965, 164), Св. Петка во с. Вуково од 1598 г. (Флорева Е., Средновековни стенописи, Вуково 1598, С. 1987, 36) и Св. Спас во Штип од 1601 г. (Петковић С., н. д., 196).

³⁸ На пример, во црквите Св. Спас во с. Добри Дол од 1576 (Видоевска Б., Црква Св. Спас, с. Добри Дол-Скопско, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 168), Св. Никола во с. Гиновци кај Крива Паланка од втората половина на XVI век (од лични белешки), Св. Спас во Штип и Св. Никола во с. Кијево кај Пеќ од 1602/3 г. (Петковић С., н. д., 196, 197), како и Св. Никола во с. Трново кај Крива Паланка (Машниќ М. М., Црквата во село Трново - еден пример на духовниот стремеж на епохата, Културен живот бр. 2, Скопје 1993, 3) и во Доброско (Флорева Е., Старата църква в Добърско, София 1981, 31)

потполно прикажување на божјата природа, едносушноста и потенцирањето на Богородица во инкарнацијата и застапништвото.³⁹

Ангелот на Великиот совет, како една од вообичаените ликовни претстави на невидливиот Бог, во програмата на сводот меѓу познатите споменици до првата деценија на XVII век само во Сливница се наоѓа над олтарскиот простор.⁴⁰ Определбата на креаторите на сливничката програма лежи во суштината на ваквата ликовна претстава на Бог-Слово, Творецот на светот, кој според бројните пророштва, уште неотелотворен постои како бестелесен на небото, ангел на великиот совет.⁴¹ Освен примарната врска со овоплотувањето најавено од проро-

³⁹ Така е во наосот на црквата во Топличкиот манастир каде што се медалјоните (и-з) на Христос од Вознесението, Седржителот, Христос Ветхи денми, Пригответниот престол и Ангелот на Великиот совет (сп. Митревски Н., нав. место) и во Св. Спас во Штип, каде што во медалјоните (и-з) се насликани Христос од Вознесението, Св. Троица со три ангелски лица, Пригответниот престол, Емануил и Богородица (сп. Петковић С., н. д., 196). Во врска со програмата во сводот на наосот е интересен и друг пример со пет медалјони - во црквата на Карлуковскиот манастир од 1602 г., покрај ипостасите на Христос е вклучен и св. Јован Претеча крилат со свиток (сп. Пандурски В., Манастирската стенна живопис в Карлуково, София 2001, 24, схема VII, сл. 20).

⁴⁰ Со различна местоположба, но најчесто во западниот дел од наосот, овој медалјон е застапен во Топличкиот манастир (Митревски Н., нав. место), Илиенскиот манастир (Кирил А., Илиенските стенописи од 1550 година в контекста на духовниот живот на епохата, Изкуство 9-10, София 1990, 4), црквата во Велмеј од XVI век (Ангеличин-Жура Г., Св. Богородица Пречиста-Келија, с. Велмеј, Охридско, Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско (XV-XIX век), Охрид 1997, 68-69) Св. Никола во с. Гиновци (лични белешки), Ореоечкиот манастир од 1595 г. (Машниќ М. М., Манастирот Св. Никола Ореоечки, Културно наследство XIV-XV, Скопје 1990, 8), Св. Илија во с. Брезово од XVI век (Митревски Н., н. д., 62), Св. Петка во Вуково (Флорева Е., нав. место), црквата во с. Кијево (Петковић С., н. д., 197), во Искрециот манастир од 1602 (Каменова Д. Стенописите на Искрециот манастир, София 1984, 144), во Карлуково (Пандурски В. нав. место), во Врбјани од 1605 г. (Ангеличин-Жура Г., Црквата Св. Ѓорѓи во село Врбјани, Охридско, Страници од историјата на уметноста, 113), Св. Никола во Трново (Машниќ М. М., Црквата во с. Трново, 3), во с. Селник од раниот XVII век (Истата, Црквата Света Петка во Селник и нејзините паралели во сликарството на Алинскиот манастир Свети Спас, Културно наследство 17-18, Скопје 1994, 105), во Добърско од 1614 г. (Флорева Е., Старата црква в Добърско, 31) и во Св. Никола во с. Сеславци од 1616 г. (Каменова Д., Сеславската црква, София 1977, 119). Во олтарот на црквата Св. Никола во Вица (1618/19 г.) под Мандилионот, а над Платитера е претставен Ангел на Великиот совет, сп. Τοῦ ἁγίου τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴ Βάτσα καὶ τοῦ ἁγίου Μηνῆ στο Μονοδὲνδρι, Προσὀμιση στο ὄργιο τὸν ζοῦρήφον αὐτὸ το Λινοτόφι, Αἰθῆνα 1991, 67, сл. 39а. Да споменеме дека само во црквата Св. Спас во с. Мренога, Демирхисарско, од почетокот на XVI век, во темето на сводот над олтарскиот простор е Христос Постар од деновите (Барчиева Д., Црквата Св. Спас во селото Мренога, Ликовна уметност 12-13, Скопје 1987, 53), а подоцна, во куполната црква на манастирот Пустиња (1622 г.), во темето над олтарниот простор е насликан Исус Христос цар на царевите и Велик архијереј (Пејић С., Манастир Пустиња, Београд 2002, 134, сл. 98).

⁴¹ Според Иса. 9, 6, сп. Покровский Н. В., Евангелие въ памятникахъ иконографіи преимущественно византийскихъ и русскихъ, С.-Петербургъ 1892, 372; уште и во песна 6. од Канонот на

ците, кои ја навестиле и Богородица со нејзината улога во инкарнацијата, согласно пророштвата, визиите и сведоштвата, ликот на Христос Ангел на Великиот совет едновременно ја означува и Премудроста, а се поврзува и со воскресението односно новиот живот.⁴² Уште поизразен ликовен пример за потврдување на старозаветна теофанија со новозаветната - овоплотениот Христос, има во апсидалната полукалота во католиконот на манастирот Дилиу (1543 г.) на Јанинскиот Остров.⁴³

Ликот на Емануил како потврда на богочовечкото потекло на Христос⁴⁴ во Сливница е насликан веднаш по Ангелот на Великиот совет. Во постарите споменици овие иконографски типови на Христос се поставувале и еден спроти друг,⁴⁵ како на пример, во Матка⁴⁶ или во Варлаам на Метеори⁴⁷ или во Кучевишкиот манастир.⁴⁸ За разнообразноста на иконографските појави на Христовиот лик да го одбележиме и тоа дека во XVI век во сводот на наосот се сликаат и ликови на Емануил со крилја.⁴⁹

празникот на Раѓањето Христово, сп. Зборник црквених богослужбених песама, псалама и моли-тава, Београд 1971, 201 (=Зборник); Сликарскиот прирачник советува овој лик да се слика над ѓакониконот (Ερμηναία 217, 269).

⁴² „...Јас уништувам и оживувам, Јас ранувам и лекувам...“ (5 Мој. 32, 39); „Оти како што Отецот воскреснува од мртви и оживува, така Синот ги оживува оние кои ги сака“ (Јован 5, 23). Во нартексот на Св. Богородица Перивлепта Ангелот на Великиот совет на свитокот го има текстот „Денес е поздрав на светот: Господ видлив и Господ невидлив“, врз основа на пророк Авакум ова се зборови од четвртата ода на Јован Дамаски на Божиќниот канон. сп. Миљковиќ-Пепек П., Делото на зографите Михаил и Еutihij, Скопје 1967, 81-82. Види уште на празникот Собор на Пресвета Богородица, на утрена во хвалителна стихира, слава, глас 6. (Зборник, 207).

⁴³ Τοῦρτα Α., нав. место; сп. и Γαριδης Μ. – Παλιουραφ Α., Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, сл. 371, 451. Импресивната композиција на своевидната визија на пророците Језекиил и Авакум (во чиј центар е Ангелот на Великиот совет, а над кого е мандилионот како св. Керамида), ја „заменил“, претставата на Богородица во апсидалната конха.

⁴⁴ За Емануил в. Millet G., *La Dalmatique du Vatican, Les élus images et croyances*, Paris 1945, 61-81.

⁴⁵ Во Првиот ерусалимски ракопис се препорачува да се сликаат вкрстено на лиците што ја носат куполата (Мандилион на исток, Керамида на запад, Емануил на југ и Христос на север), сп. Медиди М., *Стари сликарски приручници II*, Београд 2002, 173.

⁴⁶ Во поткуполните лази на Богородичината црква во Матка, сп. Суботиќ Г., *Охридската сликарска школа од XV век*, 144.

⁴⁷ Во наосот на католиконот на манастирот Варлаам (1548) овие ликови се поставени во соседните певници (хорови), сп. Αχμεῆστου-Ποταμιῆνου Μ., Η μονὲ των Φιλανθρωπηνῶν και η πρῆτη φῆση της μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Αθῆναι 1995², 176.

⁴⁸ Во северниот и јужниот свод во наосот (1591), сп. Серафимова А., *Кучевишки манастир Свети Архангели*, Скопје 2005, 42.

⁴⁹ На пример, во Св. Ѓорѓи - Бањани кај Скопје во 1548/9 г. е насликан Анагел на великиот совет сигниран како Емануил (лични белешки); Христос Емануил со крилја го има во Побушкиот ма-

Централниот медалјон со Седржителот и со цитатот од Псал. 101, 19-22 во основа ја има идејата за ветениот Сион и Небескиот Ерусалим со алузија и на литургијата, што е познато од средновековните куполни споменици.⁵⁰ Заедно со пророците, чии ликови ги има во сводот и кои го навестиле обединувањето на небесниот и земниот свет, хорот ангели и архангели се толкува како праслика на духовното единство на човечкиот род.⁵¹ Како сведоци на новозаветната теофанија евангелистите со зборови го опишале Христовото овоплотување, неговата жртва и основањето на земната црква заради што се сликани под Пантократорот. На овоплотувањето на Логос се потсетува и со поставеноста на персонификациите на евангелистите Јован и Матеј кон исток, што е релативно честа практика со оглед на фактот дека тие ја изложуваат во евангелието генеалогијата на Месијата - Јован родословот на претците на Богородица, а Матеј на Христовите претци.⁵²

Програмски сливничката претстава ја следи и содржината на куполските калоти во црквите на Света Гора, практикувана во текот на XVI век.⁵³ Иконографски пак, медалјонот со Седржителот е една од пораните интерпретации на решението од сводот во наосот на католиконот во манастирот Филантропинон (1542 г.) на Јанинскиот Остров во Грција,⁵⁴ за кое може да се каже дека е негов прототип. Најраното "превземање" на ваквото решение за централното поле во сводот, колку што ни е досега познато, е во 1550 г. во наосот на црквата Св. Илија во с. Иленци кај Софија.⁵⁵ Зографите од Филантропинон, таа иконографија ја повториле и во црквите Преображение (во 1568 г.) во Велциста⁵⁶ и Св. Никола

настир од 1593 г. и Св. Спас во Штип од 1601, сп. Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 75, кој забележува дека се спојуваат двата иконографски типови без богословска основа.

⁵⁰ Бабић Г., Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, Одељење историјских наука књ. 17, Београд 1991, 377-378

⁵¹ Исто, 383

⁵² Бабић Г., Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 85

⁵³ Католиконот на Кутлумуш (1540 г.), Дионисијат (1546/7 г.), црквата Св. Никола во Лавра (1560 г.), Дохијар (1568), во Ивирон (1593-1603 г.), сп. Millet G., Millet G., Monument de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, fig. 159/1, 195/1, 255/2, 215/1, 255/1.

⁵⁴ Γαριδης Μ. – Παλιουραφ Α., н. д., сл. 31

⁵⁵ Анализа според лични белешки. За датирањето в. Кирил А., Илиенските стенописи од 1550 година во контекста на духовниот живот на епохата, Изкуство 9-10, Софија 1990, 4

⁵⁶ Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, сл. 42a, 43a

Јакуматон (Панагиа Елеуса) од околу 1584 г., обете кај Јанина.⁵⁷ По Сливница, која е засега најран пример во Македонија,⁵⁸ такви решенија на централното поле во сводот на наосот ќе станат почеста појава низ балканските споменици.⁵⁹ Треба да се истакне дека ова поле никаде нема идентична иконографија. Бројот на нанижаните четирилисни медалјони⁶⁰ варира во зависност од просторот, како и нивната иконографија. Иако може да се смета дека претставите на ангелите, на Богородици и на св. Јован Претеча се константа во сите споменици, тие сепак, различно се насликани. Ангелите секогаш носат сфери со Христовиот монограм, освен во Филантропинон и во Велциста каде што во сферите е ликот на Емануил, а секој ангел е именуван.⁶¹ Богородица во молитва со дланките отворени пред себе е насликана во Илиенци, Сливница и Добрско, а во сите други споменици таа е претставена како Оранта.⁶² Во Сливница св. Јован Претеча крилат држи затворен свиток и крст, во Илиенци, Добрско и во Сеславци, кои се најблиски сливнички аналогии, држи само затворен свиток и благословува, а во спомениците во Грција и во Албанија тој држи отворен свиток со текстот според Матеј (3, 2). Иконографската анализа ни покажува дека во Илиенци е внесена една иконографска поединост која влијаела на сите следни споменици во Бугарија. Имено, на дел од ангелската војска во медалјоните, наместо како во светогорските и епирските примери, каде што сите тие носат жезла (како и во Сливница), во

⁵⁷ Παπαδόπουλου Ν. Β., Η Μονή Αγίου Νικολάου Γκιουμάτων η Ελεουσσηφ. Παρατηρήσεις για τη πρώτη φάση του καθολικού, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου, 700 χρόνια 1292–1992, Ιωάννινα 1999, 219–226

⁵⁸ За медалјонот во сводот од наосот на Св. Петка во Селник, сликана од Јован Комнов во третата деценија на XVII век, занеме само од описот на полууништениот живопис, сп. Машниќ М., Црквата Св. Петка, 105.

⁵⁹ Ќе ги наведеме само оние до крајот на втората деценија на XVII век: црквите во селата Добрско (Флорева Е., Старата црква в Добърско, сл. 23), Сеславци (Каменова Д., Сеславската црква, сл. 43), Марица (Чилингаров А., Црквата Св. Никола в село Марица, София 1976, сл. 52) сите во Бугарија, како и оние во селата Вица и Монодистри во Албанија (Тоћрта А., Οι Ναοί του Αγίου Νικολήου στη Βάτσα και του Αγίου Μηνή στο Μονοδένδρι, Προσέγγιση στο όργο τον ζωγράφη από το Λινότση, Αθήνα 1991, сл. 20, 21).

⁶⁰ Формата се јавува како елемент од западната уметност, позајмен мотив од исламската уметност (Stavropoulou-Makri A., н. д., 116, заб. 603 со примери), а е карактеристична за сликарството на критјанинот Теофан од првата половина на XVI век на Метеори (Σοφιανός Ζ. Δ. – Τσιγαράδας Ν. Ε., Ιερά Μονή Αγίου Νικολήου 'Αναπαυσώ, Τρίκαλα 2003, 166, 195) и на Света Гора (Χατζιδήκης Μ., Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, 'Η τελευταία φήση της τέχνης του στάς τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Αγίου Ορους 1986, сл. 38, 39).

⁶¹ Γαριδής Μ. – Παλιουράς Α., н. д., сл. 31; Stavropoulou-Makri A., н. д., 117.

Илиенци им е даден меч во раката.⁶³ Заедничкото пак, меѓу спомениците од Бугарија и Сливница е тоа што во нив отсутствуваат небесните сили, херувимите помеѓу четирилисните медалјони, што не е случај во спомениците во Грција и во Албанија. За претставата на Богородица во овој сегмент од сводот е веќе забележано дека има улога на застапница и дека заедно со Претеча ја чинат деисисната композиција во која тие го молат Седржителот за милост и спасение.⁶⁴ Тоа го докажуваат и оние примери каде што Претеча го држи својот познат текст за покајание пред Небесниот цар.⁶⁵

Поставеноста на Богородица Оранта во западниот дел од сводот во Сливница, согласно старозаветните визији, литургиските стихири и иконографските белези⁶⁶ има неколку симболични значења. Поврзаноста со Небескиот Ерусалим и затворената врата низ која само Господ може да премине, ја објаснува поставеноста на овој нејзин иконографски лик секогаш во западниот дел од наосот односно на влезот во црква.⁶⁷ Со непосредната близина до композицијата на Успението, може да се толкува и како нејзино „продолжение“. Богородица, по смртта и своето вознесение, како душа во рајот е застапничка на живите на земјата.⁶⁸ Свртена кон исток, кон Севишниот и предвечен, Богородица Оранта го затвора догматскиот круг започнат со нејзината улога во овоплотувањето.

Фризот со пророците како темел на сводот/небесата идејно не отстапува и во Сливница. Дваесет и трите зачувани старозаветни личности,⁶⁹ меѓу кои има Христови предци по тело, старозаветни првосвештеници, т.н. големи и мали про-

⁶² Со дланките свртени кон гледачот Богородица обично се претставува како застапничка во рајот, сп. Татић-Ђурић М., Врата Слова, ЗЛУ 8, Нови Сад 1972, 71-72.

⁶³ Ова се повторува во Добрско, Сеславци и Марица (сп. Флорева Е., нав. место; Каменова Д., нав. место; Чилингаров А., нав. место).

⁶⁴ Флорева Е., н. д., 31; Stavropoulou-Makri A., н. д., 117

⁶⁵ Не е на одмет забелешката дека композицијата Деисис најчесто отсутствува во наосот на оваа група споменици. Од тие што ѝ претходат на Сливница ја има само во Илиенци, од типот Царски деисис каде што Исус Христос е Велик Архиепископ (лични белешки). Од современите и нешто подолжни примери каде што во сводот има ваков централен медалјон, Деисис на северниот сид во наосот има и црквата во Марица (сп. Чилингаров А., н. д., сл. 26).

⁶⁶ Таа е обележана како Мајка Божја; таа е на небото, носена од ангели и херувими, со рацете што ги крева во молитва кон Бога (опширно за Богородица Оранта кај Татић-Ђурић М., н. д., 63-85).

⁶⁷ Исто, 76 и натаму, со бројни примери и литература.

⁶⁸ Татић-Ђурић М., н. д., 72

⁶⁹ За двајца на јужниот сид чии ликови се уништени, може само да се претпостави дека биле Исаја и Јеремија.

роци, распределени се со тенденција да соодветствуваат на програмата во црквата и со нивните текстови на свитоците. Освен на пророкот Малахија, чиј извор на текстот не можевме да го идентификуваме, за другите би можело да се каже дека тие се меѓу најчесто испишуваниите. Дел од нив започнуваат со фразата „така вели Господ“, со која некои текстови започнуваат и во паримејниците. Двајца од пророците носат симболи на Богородица (Арон, Самуил), текстот на Авакум е директно поврзан со овоплотувањето, некои текстови се дел од литургијата (Давид, Мојсеј, Авдија, Јона), поврзани се со Воскресението и Вознесението (Јона, Илија) и со пророчките визии на Христа (Даниил, Захарија Помладиот), како и со темата Пророците те навестија (Гедеон, Језекиил, Јаков).⁷⁰ Од поретко застапените ликови во овој контекст на сводот, се издвојуваат врачот Валаам и св. Јован Претеча. (Т. XIX)

Паганскиот врач Валаам, познат со своето видение на самиот Емануил како звезда, стариот пагански знак за божество, црквата го вклучува меѓу пророците во средновековните споменици во контекст на Христовата генеалогичка и како префигурација на овоплотувањето.⁷¹ Валаам, синот Веоров, „... тој што ја гледа вистината...ги слуша зборовите на Семоќниот“, според видение Божјо пророкува дека од семето на Јаков „...ќе излезе човек“ и „прозлезениот од Јакова ќе завладее...“ (4 Мој. 24, 3, 7, 19). Стиховите Мојсееви прилегаат на местото каде што е поставен ликот на Валаам - веднаш над Благовештението. Во сводот помеѓу старозаветните пророци, најрано ни е познат од спомениците на т.н. охридски ликовен круг - Св. Богородица во Драгалевци (1476 г.),⁷² Св. Димитрија во Бобошево (1487/8 г.)⁷³ и Св. Илија во Грнчари на Преспа (слојот од крај на XV век),⁷⁴ а

⁷⁰ За споредба на овдешните пророчки текстови, во средновековните споменици в. Суботиќ Г., Св. Константин и Елена у Охрид, 79-82; Поповић Љ., н. д., 446-458 со постара литература; Милановић В., Пророци су те нагостили у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, кн. LVIII, Београд 1991, 409-423; за поствизантиските споменици в. Тођрта А., н. д., 139-147 со постара литература; Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, 54-55.

⁷¹ Панић Д.-Бабић Г., Богородица Љевишка, Београд 1975, 77, с. 30; Milanović V., The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries, Зорграф 20, Београд 1989, 48-59; Единствена композиција на Лозата Есеева (Христовата генеалогичка) во доцниот среден век во Македонија се наоѓа во Кучевишкиот манастир, сп. Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, 193-205 со анализа и на други поствизантиски примери.

⁷² Gerov G., Newly Revealed Murals from 1476 at the Dragalevci Monastery, ЗЛУ 32-33, Нови Сад 2003, 75-76.

⁷³ Суботиќ Г., Охридската сликарска школа, 135, 138

⁷⁴ Лични белешки

го има и во Св. Петка Самарциска (60-ти - 70-ти години на XVI век) во Софија,⁷⁵ Св. Никола во Велика Хоча (околу 1577 г.),⁷⁶ црквите во Вуково (1598 г.) и Карлуково (1602 г.),⁷⁷ манастирот Ломница (1607/8 г.),⁷⁸ Св. Никола во Сеславци (1616 г.).⁷⁹ Во спомениците во Македонија чие сликарство е датирано по Сливница, го имаат уште црквите во манастирот Журче (1617 г.) и Св. Јован Богослов (1627 г.) во Слепче.⁸⁰

Св. Јован Претеча меѓу пророците е сликан и во средновековните споменици,⁸¹ застапен согласно неговите својства како „претеча на Месијата“, „ангел на заветот“ (Малах. 3, 1), „пророк и повеќе од пророк“ (Матеј 11, 9), „пророк на Севишниот“ кој ќе ги приготви патиштата Негови (Лука 1, 76). Спомнувајќи го црквата во неговата личност им оддава почит на сите пророци, наречувајќи го „најчесниот меѓу сите пророци“, „пророк над пророците“, „исполнување на сите пророштва“, „посредник меѓу старата и новата благодет“.⁸² Токму таква местоположба зазема во сводот - непосредно над вертикалата од иконостасот, до пророкот Илија, над композицијата Мироносици на Христовиот гроб и дијагонално „соочен“ со Валаам над Благовештението. Јован Претеча, како последен пророк на Христовата жртва, не само што го видел Христа туку бил оној кој непосредно ги подготвувал луѓето за средба со него.⁸³ Улогата на Јован како посредник во таа средба е подвлечена со евангелски цитат на свитокот чии зборови се упатени на монашкото братство, а тој го претставува првиот новозаветен монах. Со покајанието на кое повикува и предупредува на доаѓањето на есхатолошкото време, во поширок контекст тој кореспондира и со неговата појава во централниот медалјон со Седрижителот. Како пророк на Христовото овоплотување и на страшниот суд, Јован го потсетува братството на покајанието, главната евангелска добродетел која е предуслов за влез во Небесното царство.

⁷⁵ Пенкова Б., Стенописите в църквата Св. Петка Самарджийска в контекста на балканското изкуство от XVI век, Проблеми на изкуството 2, София 1991, 34, сл. на стр. 39.

⁷⁶ Петковић С., н. д., 178

⁷⁷ Флорева Е., Вуково, 45

⁷⁸ Шево Љ., Манастир Ломница, Београд 1999, 81

⁷⁹ Каменова Д., н. д., 112 (во схемата е бр. 144)

⁸⁰ Митревски Н., н. д., 38, 47 (каде што е сигниран како Варлаам).

⁸¹ Борђевић М. И., Зидно сликарство српске властеле, Београд 1994, 72 (наос во Лесново, Марков манастир, Раваница), 179 (во лунетата со Богородица и пророците на влезот во старата црква во Зрзе).

⁸² Мирковић Л., Православна литургија, Други посебни део, Београд 1982, 145

Меѓу допојасјата на пророци во сводот го наоѓаме поретко - во Св. Спас, с. Мренога (прва половина на XVI век),⁸⁴ Св. Атанасиј (1565 г.) во с. Шишево⁸⁵ и Св. Спас во с. Добри Дол⁸⁶ крај Скопје, во Св. Пантелејмон во Нерези (околу средината на XVI век)⁸⁷, Св. Петка Самарџиска⁸⁸ и црквата во с. Зимевица (крај на XVI -почеток на XVII век).⁸⁹ Треба да се истакне дека модифицираниот текст на Јовановиот свиток во Сливница нема други паралели во ѕидното сликарство, но е идентичен на две икони од Бугарија: житијната икона на св. Јован Претеча од 1595 г. која потекнува од Кремиковскиот манастир⁹⁰ и престолната икона од иконостасот во црквата во Доброско од 1614 г.⁹¹

Со изборот на личностите и нивните текстови во сливничкиот свод се потенцира пред сè отелотворувањето на Бог Слово, неговата искупителна смрт, Воскресението и Вознесението, но значаен е акцентот на улогата на Богородица во инкарнацијата и како застапничка во рајот. Доминантна е сликата на Небесното царство со сите елементи што алудираат на Последниот суд.

⁸³ Тодић Б., Српско сликарство у доба краља Милутина, 161

⁸⁴ Барџиева Д., н. д., 58

⁸⁵ Петковић С., н. д., 164

⁸⁶ Видоевска Б., н. д., 168

⁸⁷ Лични белешки

⁸⁸ Пенкова Б., н. д., 34

⁸⁹ Гергова И., Црквата Св. Теодор Тирон в село Зимевица, Паметници, реставрација, музеи, бр. 2-3, София 2005, 13

⁹⁰ Post-Byzantine Painting, Icons of the 15th -18th Centuries (From the Collections in Moscow, Sergiev Posad (Zagorsk), Tver and Ryazan), Catalogue of the Exhibition Museum of Old Russian Art and Culture "Andrei Rubliev" October 1995, Domus Publications, Athens 1995, cat. no. 51

⁹¹ Флорева Е., Старата църква в Добърско, сл. 126



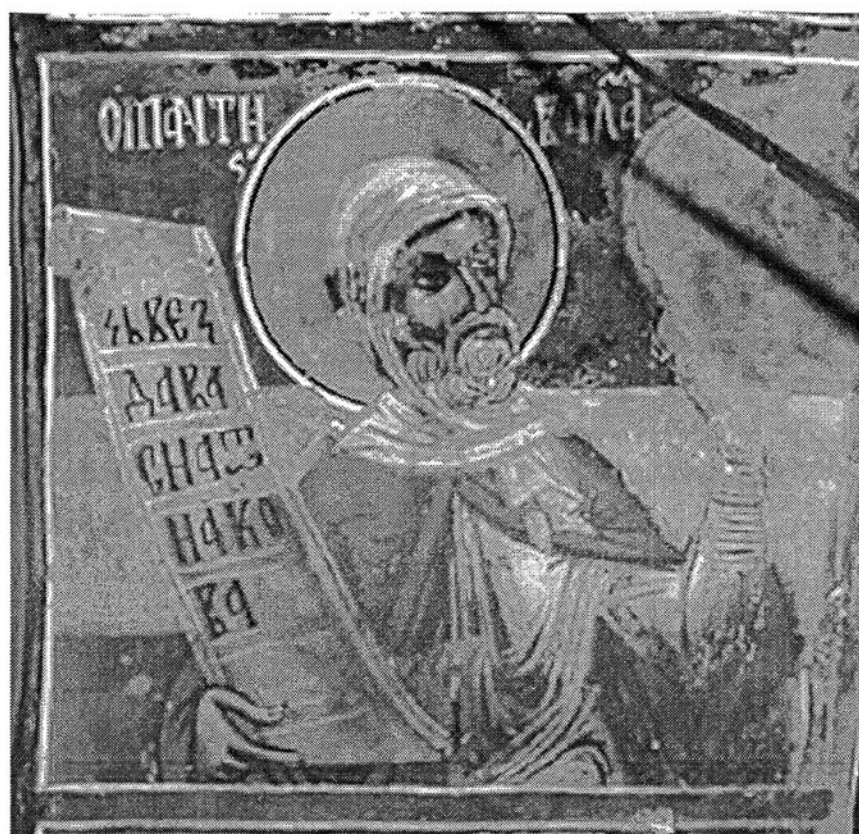
Источниот дел од сводот, Исус Христос Ангел на великиот совет



Источен дел од сводот, Исус Христос Емануил



Св. Јован Претеча, свод,



Врачот Валаам, свод, југоисточен агол
североисточен дел



Средиштето од темето на сводот со Исус Христос Седржителот



Западниот дел од сводот, Богородица Оранта

Во средиштето на долната зона од апсидалната конха, над цоклето е насликана голема чесна трпеза со балдахин, во која е инкорпориран и тесниот прозорец. Едноставната црвена прекривка (антиминс) со окер бордура, не ја прекрива сосем белата мермерната база на чесната трпеза, врз која на окер подлога е претставен Христос-жртва, Агнецот Божји (ΑΓΝΙΩΝ ΒΕΨΝΗ). Малечкиот Христос лежи во патена, покриен со аер врз кој стои ѕвездичка. Во заднината е насликан херувим. Службата на архијереите ја вршат четворицата најпознати литургичари, кои стојат свртени кон Агнецот во наклон држејќи отворени свитоци. Облечени во полиставриони со омофори, од југ приоѓаат св. Јован Златоуст¹ (CΤΗ· ΗΩ ΖΛΑΤΟΥ CΤΨ) со текстот: ΒΛΓΟΣΛΩΒΕ/ΗΕ ΠΡCΤΒΟ/ΩЦА Н CНΑ/Η CΤΓΟ ΔΧΑ/Η ΗΝΗ Н ΠΗН/CНО Н ΒΑ ΒΨ/ΚΗ Ι ΒΕΚΑ² и св. Григориј (Богослов)³ (CΤΗ ΓΡΙΓΟΡΙΗ) со текстот: Η ΤΒΟΗ ΔΡΨ /ΨΑΒΑ...Ε/ΒΟΕ ΕCΤ ЦРC/ТВО Н CНΑ Н C/ΛΑΒΑ ΩЦА Н/Η CΨΑ.⁴ Од северната страна приоѓаат св. Василиј Велики⁵ (CΤΗ ΒΑCΗΛΗ) со свиток: ΠΡ.ΨΕΝΑ/ΕΓΟΜΕ../ΨΑΒΑ ΗCС/ ΒΑΖΑΝΙΑ /Η CΛΑΒΑ ΗΕ/ΠΡΨΛΟΨΗΝΑ,⁶ и св. Атанасиј Велики⁷ (CΤΗ ΑΘΑΝΑCΗ) со свиток: ΗΚΟ ΠΟ ΔΟ ΒΑ/ΕΜ ΤΗ ΒΨΑ/ΚΑ CΛΑΒΑ/ΥCΤΨ Н ΠΟΚ/ΛΑΝΗ[ΗН /ΩЦА] Н CΙ/ΗΨ.⁸ На овој чин се присутни уште и архијереите претставени во апсидалната конха и на страничните сидови во олтарскиот простор. Средишната зона на апсидата по хоризонтала е исполнета со шест медалјони со бисти на архијереји кои држат затворени кодекси во рацете. Тие се двојат по тројца во две групи меѓу кои навлегува балдахинот на

¹ Архиепископ на Цариград (IV-V век), служба на 13 ноември; претставен е средовечен и прокелав со куса брада.

² Почетни зборови на литургијата; се пеат на вечерна и на утрена.

³ Според изгледот (претставен е сед и прокелав со зарамнета разделена брада) и описот во Ерминијата (сп. Παλαδόπουλος-Κεραμεΐφ Α., Διονυσίου του εκ Φουρνής, Ερμηνεία τηφ ζωγραφικέφ τὸχνηφ, εν Πετροῡπολει 1909, (= Ερμηνεία), 154 – станува збор за епископот Назијански и цариградски патријарх (IV век), служба на 25 јануари.

⁴ Возглас по вториот антифон на литургијата.

⁵ Епископ на Кесарија (IV век), служба на 1 јануари; претставен е средовечен со долга шилеста брада.

⁶ Молитва од првиот антифон на литургијата.

⁷ Патријарх на Александрија (IV век), служба на 18 јануари; претставен е келав со кадрава зарамнета брада.

⁸ Возглас по првиот антифон на литургија.

чесната трпежа. Во јужниот дел од апсидата се св. Јован Милостив⁹ (CΤΗ ΝΟΑΝ ΜΗΛΟ CΤΗΒ), Дионисиј Ареопagit¹⁰ (CΤΗ ΔΙΟΝΗΣΙΕ) и св. Јеротеј¹¹ (CΤΗ ΗΕΡΟΘΕΑ), а во северниот дел се св. Ахил¹² (CΤΗ ΑΧΙΛΙΕ), св. Власиј¹³ (CΤΗ ΒΛΑΣΙΕ) и св. Игнатиј Богоносец¹⁴ (CΤΗ ΙΓΝΑΤΙΕ ΒΓΟΝΟΣΥC). Освен св. Власиј, кој е претставен во тричетврти, што би можело да значи дека и тој учествува во Службата, другите архијереи се фронтално поставени. Благословуваат светите Игнатиј Богоносец, Власиј и Јован Милостив. Освен светите Дионисиј и Ахил, облечени во белузлави фелони со омофор, другите архијереи имаат полиставриони со омофори. (Т. XXII-XXIII)

На јужниот сид стојат со кодекси во рацете и благословуваат св. Кирил Филозоф¹⁵ (CΤΗ ΚΗΡΗΛ ΦΗΛΟCΟΦ), св. Спиридон¹⁶ (CΤΗ CΠΙΡΙΔΝ) и св. Мелетиј¹⁷ (CΤΗ ΜΕΛΕΤΙΕ). (Т. XXIV) Првите двајца се во полиставриони со омофори, а св. Мелетиј е облечен во белузлав фелон со омофор. Во внатрешноста од прислонетиот лак на северниот сид, фронтално се поставени архијереите св. Епифаниј¹⁸ (Ο ΕΠΙΟC ΕΠΦΑΝΟC) и св. Фока¹⁹ (Ο ΕΠΙΟC ΦΥΚΑ) во цел раст и св. Теофил²⁰ (Ο ΕΠΙΟC ΘΕΟΦΙΛΟC) во

⁹ Александриски патријарх, служба на 12 ноември; претставен е сед со долга разделена брада.

¹⁰ Атински епископ, свештеномаченик (I век), служба на 3 октомври; претставен е сед со долга разделена брада, кодексот го држи со покриени раце.

¹¹ Атински епископ, свештеномаченик (I век), служба на 4 октомври; претставен е средовечен со долга шилеста брада.

¹² Лариски епископ (III-IV век), служба на 15 мај; претставен е сед со кадрава коса и разделена брада.

¹³ Севастиски епископ, свештеномаченик (III-IV век), служба на 11 февруари; претставен е средовечен со долга шилеста брада.

¹⁴ Антиохиски епископ, свештеномаченик (I-II век), служба на 20 декември; претставен е сед со долга разделена брада.

¹⁵ Кирил (Константин), преподобен, рамноапостолан, (IX век), служба на 14 февруари, 11 мај заедно со св. Методиј, Недела на мирносоиците; претставен е со темна проседа коса, гологлав, со долга шилеста брада, со раширени раце.

¹⁶ Епископ Тримитунски, Чудотворец (IV век), служба на 12 декември, Сабота сиропусна; претставен е сед со сламена капа, со шилеста брада.

¹⁷ Антиохиски архиепископ (IV век), служба на 12 февруари; претставен е сед со долга шилеста брада.

¹⁸ Епископ Кипарски (III-IV век), служба на 12 мај; претставен е средовечен со куса темна брада. Според Ерминијата е старец, келав со шилеста брада (сп. Ερμηνεία, 268).

¹⁹ Епископ Синопски (град на јужниот брег на Црно Море), свештеномаченик, чудотворец (II век); служба на 22 септември; претставен како средовечен со пробелена коса и шилеста брада. Во тој ден се празнува и св. Фока Градинарот, маченик кој живеел во истиот град Синопа, но во друго време (IV век). Овие двајца светители честопати се мешаат (сп. Булгаковъ В. С., Настольная книга для священно-церковно-служителей, Москва 1993, 377-378) Според Ерминијата свештеномаченикот Фока е старец со куса и широка брада (сп. Ερμηνεία, 291), а Фока Градинарот е млад со округла брада (сп. Ερμηνεία, 207).

допојасје. Првите двајца архијереи се во полиставриони со омофор, а св. Теофил во белузлав фелон со омофор. Во проскомидиската ниша допојасно е претставен архиѓаконот Стефан²¹ (СѢН СТЕ ФАНЬ), а во нишата на ѓакониконот е св. Роман²² (СѢН РОМАНЬ). Во внатрешноста од прислонетиот лак на јужниот сид стојат ѓаконите Лаврентиј²³ (СѢН ЛАВРЕНТИЕ) и Акепсима²⁴ (СѢН АКЕΨИМ), а меѓу нив во допојасје е ѓакон Елевтериј²⁵ (Ο ΑΓΙΟΣ ΛΕΥΘΕΡΙΟΣ). (Т. XXVI)

Најголема површина на северниот сид од протезисот зазема Визијата на св. Петар Александриски. Композицијата е претставена вообичаено со комуникацијата помеѓу св. Петар Александриски²⁶ и малечкиот Христос (ΙC ΧC), кој стои во контрапост врз чесната трпеза. Неговото голо тело е прекриено со бела риза што ја придржува со левата рака, а со десната покажува надолу. Мандорлата е ликовно обликувана како и медалјонот на младенецот врз градите на Богородица во апсидата. Меѓу двете фигури е напишан познатиот текст - дијалогот меѓу архијерејот и Христос: КТО ТΗ ΣΠΑΣΕ/ΓΗΨ ΓΑΨΔΓΑ/ΑΓΓΙΑ ΒΕΨΨΜ/ΝΑΓΟ ΠΕΤΡΕ. Под трпезата се назираат остатоци од епизодата со Ариј, најверојатно претставен во челуста на адот.²⁷ (Т. XXV)

Оваа композиција со евхаристична содржина, што ја симболизира борбата против аријанската ерес осудена на Првиот вселенски собор, најчесто се слика на

²⁰ Епископ Антиохиски, филозоф, (II век), служба на 6 декември; претставен е со седа кадрава коса и шилеста разделена брада.

²¹ Првомаченик, архиѓакон, (I век), служба на 27 декември; претставен е млад, голобрад со тонзура, бел стихар, кафен орач со трикратно испишано „свети“ на грчки јазик, држи дарохранилница и кадилница.

²² Мелод, Слаткопеец, архиѓакон, (V- VI век) служба на 1 октомври; претставен е млад со куса брада, со тонзура, во левата рака држи кодекс, а со десната го држи орачот на кој е трикратно испишано „свети“, на црковнословенски јазик.

²³ Архиѓакон, маченик, (III век), служба на 10 август; претставен е млад, голобрад, со бел стихар, кафен орач со трикратно испишано „свети“, на грчки јазик, со дарохранилница во левата рака.

²⁴ Епископ Неасонски (IV век), служба на 3 ноември заедно со ѓакон Аитал и презвитер Јосиф; претставен е млад, голобрад, облечен во бел стихар со стилизиран орнамент, кафен орач со трикратно испишано „свети“, на грчки јазик и црвена наметка; во рацете држи дарохранилница и кадилница. Според Ерминијата тој е стар, келав и голобрад (сп. Ерμηνεία, 292), како и според неговото житие.

²⁵ Епископ на Илирик (II век), свештеномаченик, служба на 15 декември; претставен е млад, голобрад, со раширени раце, во левата држи дарохранилница; облечен е во бел стихар со кружен орнамент, со кафен орач на кој е трикратно испишано „свети“ на грчки јазик.

²⁶ Архиепископ Александриски, свештеномаченик (III-IV век); служба на 25 ноември; стои во тричетврти, со полиставрион и омофор; претставен е стар со кадрава коса и куса брада; без испишана легенда и без свиток.

северниот сид во протезисот во различни иконографски варијанти и е широко распространета во сликаната програма на балканските доцносредновековни споменици.²⁸ Според иконографските елементи кои го чинат општиот впечаток за сликата, сливничката претстава на Визијата на св. Петар Александриски има најблиски паралели во црквите Св. Богородица Милостива (1409/10 г.) на Преспа,²⁹ Св. Никола на калуѓерката Евпраксија (1486 г.) во Костур,³⁰ во манастирите Кремиковци (1493 г.),³¹ Поганово (1499 г.),³² Топлички (1536/7)³³ и црквата Преображение (1568 г.) во Велциста.³⁴ Немаме услови за споредба во однос на епизодата со Ариј, но корисна е забелешката дека таа е составен дел на композицијата во ансамблите од т.н. охридска сликарска школа и т.н. костурска работилница од XV век.³⁵

Свечениот чин во олтарскиот простор на релативно малата сливничка црква е потенциран со впечатливиот број од шеснаесеттемина архијери и петтемина ѓакони. Најголемиот број од нив се високопочитувани архијереи - учесници на Вселенски собори, докажани борци против ереста, учени богослови, писатели и чудотворци. Меѓу нив се св. Ахил Лариски и св. Кирил Филозоф кои имаат особено изразен локален култ, распространет и надвор од територијата на Охридската архиепископија.³⁶ Додека иконографијата на ларискиот епископ е вообича-

²⁷ Состојбата на живописот е таква што не можеме попрецизно да ја дефинираме претставата.

²⁸ За развојот на темата со средновековните примери, в. Грозданов Ц., Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид, Студии за Охридскиот живопис, Скопје 1990, 102-107, со постара литература; за поствизантиски примери сп. Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965, 73; Garidis M., La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes 1989, 288.

²⁹ Суботиќ Г., Охридската сликарска школа од XV век, Скопје 1980, 41

³⁰ Πελεκανάδη Στ., Καστοριά Ι, Βυζαντινά τοιχογραφίαи, Πάνακeφ, Θεσσαλονάκη 1960, сл. 181в

³¹ Од лични белешки; спореди и Паскалева К., Църквата Св. Георги в Кремиковския манастир, София 1980, 51, без репродукција.

³² Живковић Б., Поганово, Цртежи фресака, Београд 1986, цртежи на стр. 35.

³³ Од лични белешки. Станува збор за две композиции, во наосот и во северниот параклис на црквата, кои се речиси идентични; за распоредот на фреските сп. Митревски Н., Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско, Прилеп 2003, 23.

³⁴ Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, 41-42, сл. 12а.

³⁵ Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 47, заб. 26 со примери

³⁶ Најопширно за нивните ликовни претстави кај Грозданов Ц., Портрети на светители од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983, 17-38 (за св. Кирил Филозоф), 145-159 (за св. Ахил Лариски).

ена,³⁷ на претставата на словенскиот просветител во Сливница е повеќепати укажано во врска со прашањето за неговото загадочно претставување како епископ, што е спротивно на хагиографскиот податок дека бил учител кој починал како монах.³⁸ Неговата ликовна појава како епископ, уште од најраните потврдени портрети во Св. Софија Охридска од средината на XI век³⁹ и во Курбиново од 1191 г.,⁴⁰ како и помладите од XIV век во Беренде⁴¹ и Станичење,⁴² се претворила во повеќевековна традиција во црковното сликарство кое зрачело од Охридската архиепископија. Исклучувајќи ја неинформираноста за статусот на Константин-Кирил од страна на црковните кругови, истражувачите ги бараат одговорите за неговата иконографија врз различни основи.⁴³

³⁷ Грозданов Ц., Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 7-30.

³⁸ Грозданов Ц., Најстарата претстава на Седмочислениците, Културен живот 7-8, Скопје 1979, 33-34, сл. 2; Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимнички манастир кај Преспанското Езеро, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80, 189, сл. 9; Грозданов Ц., Портрети на светители, 25-26, со постара литература - каде што се објаснува интерполацијата на епископскиот чин во Италската легенда; Истиот, Книжевно-историските основи на монашките претстави на св. Кирил Филозоф, Спектар, год. VII, бр. 14, Скопје 1989, 19-27; Истиот, Ѓирило и Методије у уметности обновљене Пеќе патријаршије, Косовско-Метохијски Зборник 1, Београд 1990, 143-152.

³⁹ Грозданов Ц., Портрети на светители, 24-26

⁴⁰ Grozdanov C. - Bardzieva D., Sur les portraits des personages historiques à Kurbinovo, ЗРВИ, XXXIII, Београд 1994, 61-81

⁴¹ Бакалова Е., Стенописите на црквата при село Беренде, София 1976, 25-29

⁴² Љубинковић Р., Црква Светог Николе у Станичењу (за печат подготвила М. Ѓоровић-Љубинковић), Зограф 15, Београд 1984, 80

⁴³ За можноста предводникот на Моравската мисија, освен со просветителската и проповедничката, во поимањето на црковните и народните сфаќања однапред да бил прифаќан и со архијерејска титула, сп. Грозданов Ц., Месецословот на Асеманиевото евангелие и постариот монументален живопис во Македонија, Студии за Охридскиот живопис, 57; за духовното изедначувањето на словенскиот светител со александрискиот архиепископ, симболичкото споредување и епитетот „втор Кирил“, со кој е наречуван во стиховите на службата од крајот на IX век (за службите на св. Кирил Филозоф, в. Трифуновић Ђ., Ѓирило и Методије. Житија, службе, канони, похвале, Београд 1964), сп. Габелић С., Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења, Зограф 18, Београд 1987, 32, 34; Истата, во монографијата за таа црква, в. Поповић М. et all., Црква Св. Николе у Станичењу, Београд 2005, 147; за мислењето дека св. Кирил најверојатно починал како јеромонах, со што му е иманентно вршењето служба, сп. Барџиева Д., Претставата на св. Кирил Филозоф во црквата во с. Црквино, Културен живот 2-3, Скопје 1994, 40-41; со реактуелизирање на дамнешното толкување на грешките во преписите на прошлското житие во рускиот пролог со четивата за 14 февруари, се појаснува дека Кирил Филозоф бил Панонски епископ, сп. Кукијарис С., О претстављању св. Кирила Филозофа као епископа, Зограф 28, Београд 2000-2001, 49-52.

Иако присуството на неговата личност е очекувано заради извонредно значајната мисионерска дејност, како и заради неговиот многу порани портрети во Охрид и во блиското Курбиново, бројните претстави во доцносредновековните споменици не секогаш уверливо упатуваат токму на овој светител, поради честото мешање на неговото име и иконографијата со св. Кирил Александриски.⁴⁴ Во последниве десетина години станаа познати уште неколку интересни примери.⁴⁵ Потребни се комплексни анализи на секој поединечен случај, за евентуално да се определи на кој од двата текови во дефинирањето на типологијата на светителот тој би им припаѓал.⁴⁶

Сливничката претстава на св. Кирил Филозоф, со оглед на тоа дека е насликана во време откако одамна изминало утврдувањето на неговото место во декоративната програма на олтарскиот простор, овде е вклучена според најраните примери во јадрото на Охридската архиепископија (Охрид, Курбиново), а со физиономски белези кои се најчести за неговите ликови во спомениците помеѓу раниот XIV и втората половина на XVI век. Според портретните црти (средовечен со темна проседа брада и подолга коса), сливничкиот св. Кирил Филозоф е најсличен со неговиот лик во манастирот Матка⁴⁷ и, како што е веќе забележано, во

⁴⁴ Елементите кои се земани предвид се епитетот *Филозоф* напишан покрај името на св. Кирил, типолошките белези во однос на александрискиот патријарх (капата и бојата на косата и брадата) и присуството на св. Методиј, св. Климент, св. Ахил или св. Сава во близината каде што е насликан Константин-Кирил. Најголем број примери од поствизантиските балкански споменици, се публикувани кај Грозданов Ц., Портрети, 32-37, со постара литература.

⁴⁵ Во црквите Св. Ѓорѓи (1498 г.) и Св. Илија (XV-XVI век) во Вранештица, и Св. Никола во Пласница (1484 г.), сп. Машниќ М. М., Прилози за три малку познати споменици во кичевско-бродскиот крај од поствизантискиот период, КН 16, Скопје 1993, 98-105, сл. 13-15; црквата Св. Ѓорѓи во с. Врбјани (1605 г.), сп. Ангеличин-Жура Г., Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско, Охрид 1997, 101, сл. 7; во с. Црквино кај Велес (XVII век), сп. Барџиева Д., н. д, 39-41; манастирските цркви во Мисловштица (ран XVII век), сп. Чаврџков Г., Българските манастири, София 1978, сл. на стр. 257, сигниран како св. Кирил Филозоф Александриски; во Карлуково (1602 г.), сп. Пандурски В., Манастирската стенна живопис в Карлуково, София 2001, сл. 54; црквата Св. Четириесет маченици во с. Лева Река во Бугарија (првата половина на XVII век), сп. Гергова И., Знеполе, Изкуство 26/27, София 1995, 28, сл. 6, сигниран како св. Кирил Филозоф Александриски.

⁴⁶ Се мисли на различните текови создадени врз основа на претставите во Охрид и во Курбиново од една, и во Беренде и во Станичење од друга страна, сп. Габелић С., Сликарство цркве, Црква Св. Николе у Станичењу, 147-148.

⁴⁷ И покрај капата, карактеристична за александрискиот епископ (Суботиќ Г., Охридската сликарска школа, 145, црт. 113), овој портрет наполно одговара на словенскиот просветител и со натписот-легенда и со местото во олтарскиот простор покрај св. Климент, в. Расолкоска-Николовска

припратата на Пејската патријаршија.⁴⁸ Меѓутоа, таквиот впечаток сè уште не ни помага многу во пронаоѓањето на изворот на обликувањето на ликот. Во недостаток од упатства во сликарски прирачник и недефинирана типологија на светителскиот лик, останува отворено прашањето на иконографскиот извор, односно уделот на зографите и нарачателот. Во истиот споменик, само пет години подоцна и веројатно под раководство на истиот игумен на манастирот, во припратата е насликан сосема поинаков лик на св. Кирил во рамките на групата Седмочисленици.⁴⁹ Илустративен е и примерот со фигурите на св. Кирил Филозоф во олтарските простори на Добрско (1614) и Сеславци (1616), каде што се верува дека сликал еден од зографите на наосот во Сливница. Во првиот случај го насликал со шаховска капа,⁵⁰ а во вториот без неа.⁵¹

Двајца епископи во олтарот на Сливница се претставени во улога на ѓакони. Персискиот Акепсима, иако не така често, се среќава како архијереј во олтарскиот простор на поствизантиските споменици,⁵² но како ѓакон го знаеме само уште во Добрско (1614 г.), каде што, како и во Сливница, неговиот лик не соодветствува на житието и препораките во Ерминијата.⁵³ Во спомениците во Македонија немаме компаративен материјал. За разлика од него, култот на првиот епископ на Илирик, св. Елефтериј, кој како млад бил ѓакон,⁵⁴ има подолга традиција која се одразила и во сликаната програма. Во средновековните споменици

З., Портретот на св. Климент Охридски во Матка, Ликовна уметност 8-9, Скопје 1983, 105-108, сл. 2

⁴⁸ Грозданов Ц., Книжевно-историските основи на монашките претстави на св. Кирил Филозоф, 22

⁴⁹ Во контекст на таа претстава Ц. Грозданов укажува на можноста од влијанија на руските ермнини од XVI-XVII век, сп. Грозданов Ц., Портрети на светителите, 117.

⁵⁰ Флорева Е., н. д., 86, сл. 28

⁵¹ Каменова Д., н. д., схема на стр. 115

⁵² Во ѓакониконот на Палатиција, сп. Παλαεὐαγγέλου Σ. Π., Μεταβυζαντινὸς ναὸς τοῦ Ἀγίου Δημητρίου ἐν Παλατίτσαοις Βεροῦαφ, Θεσσαλονάκη, 1976, 28; во манастирот Пива од 1604-1606 г. (Петковић С., н. д., 198), во Св. Никола, Сеславци од 1616 г. (Каменова Д., Сеславската црква, София 1977, 116) и манастирот Пустинија од 1622 г. (Пејић С., Манастир Пустинија, Београд 2002, 129).

⁵³ Флорева Е., Старата црква в Добърско, София 1981, 38-39, сл. 35 - Акепсима како ѓакон е поставен до ѓаконот Аитала со кој се празнува во ист ден; авторката наведува примери и од кападокиски цркви.

⁵⁴ Според неговото житие тој на петнаесетгодишна возраст бил веќе ѓакон во Рим, сп. Поповић Сп. Ј., Житија светих за децембар, Београд 1977

тој најчесто се слика во олтарскиот простор меѓу најпочитуваните архијереи,⁵⁵ а во Лесново ја има и улогата на ѓакон.⁵⁶

Светителот претставен во источниот дел од прислонетиот лак на северниот сид во протезисот, го идентификуваме како свештеномаченик св. Фока, кого што го мешаат при празнувањето во ист ден со св. Фока Градинарот. Обајцата потекнуваат од истиот, црноморски град Синопа и се сметаат за скоропомошници-заштитници на морепловците.⁵⁷ Моштите на свештеномаченикот св. Фока биле пренесени во Цариград (околу 404 г.) и неговото празнување било далеку поголемо од споменот на маченикот Фока, којшто пак, бил повеќе почитуван во Синопа.⁵⁸ Иако не сосема согласно Ерминијата, иконографските белези на сливничкиот архијерејски лик соодветствуваат на свештеномаченикот св. Фока. Во нам познатите споменици во Македонија тој не е застапен.⁵⁹ (Т. XXV)

Во третата зона на олтарската апсида е претставена Богородица (ΜΗΡ ΘΥ) со орантен став во допојасје. Црвениот мафорион, порабен со окер ленти без посебни украси, ги прекрива нејзината светлосина грчка капа и фустанот во истата боја. На градите, таа во сијание го има младенецот Исус Христос (ΙC ΧC) со затворен свиток во левата рака, а со десната благословува. Од обете страни на главата на Богородица е натписот-легенда Овоплотување/Отелотворение (ΒΥΠΛΩΤΙΣΜΗC).

⁵⁵ Неодамна стана позната и неговата претстава како архијереј во Богородичината црква на Мали Град, в. Барциева-Трајковска Д. - Ангеличин-Жура Г., Претставите на св. Климент и св. Елефтериј во црквата Св. Богородица, Мали Град, Преспа - Р. Албанија, Културно наследство 28-29, Скопје 2002-2003, 124-126 (се смета од првиот слој живопис од 1344/45 г.).

⁵⁶ Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998, 71, со постара литература.

⁵⁷ Поповић Ј., Житија светих за септембар, 412; Булгаковъ В. С., н. д., 377, заб. 1

⁵⁸ Булгаковъ В. С., нав. место. Пренесувањето на моштите на епископ Фока во Цариград, се празнува на 22 јули. Во месецословот на Василиј се вели дека бил чудотворец и пофално слово му напишал Јован Дамаскин. Негов храм постоел на брегот на Златниот рог, манастир од втора половина на IX век во Ортанкој, а има и квартал во Цариград (сп. Janin R., La géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin, première partie le siege de Constantinople et le patriarhat ecuménique, Tome III, Les églises et les monastères, Paris 1969).

⁵⁹ Во Менологот во Старо Нагоричино е застапена фигура на монах-маченик св. Фока за месец јули, како и мачењето во огин за месец септември, сп. Тодић Б., Старо Нагоричино, Београд 1993, 79, 85. Во Палатиција е во биста јужно од апсидата, сп. Παλαεολογίου Σ. Π., н. д., 25. Со различна иконографија се среќава и во неколку споменици на територијата на обновената Пејска патријаршија (Морача, Ломница, Пива, Хопово), сп. Петковић С., н. д., 174, 180, 199, 207; во црквите во Бугарија: во Марица (почеток на XVII век), сп. Чилингаров А., Црквата Св. Никола в село Марица, София 1976, 26, сл. 22, во Сеславци, сп. Каменова Д., н. д., сх. на стр. 114 и во Арбанаси, сп. Прашков Јб., Црквата Рождество Христово в Арбанаси, София 1979, 64.

Архангелите Михаил (М) и Гаврил (Г) стојат со покриени раце во наклон кон Богородица. (Т. XXVII)

Добро е познато дека претставата на Богородица од типот Платитера (Знамение), која ја изразува богословската синтеза на инкарнацијата на Логос - Софија и застапништвото на мајката - родителската светлина, е најчесто решение во овој дел од олтарската апсида.⁶⁰ Потенцирањето на догмата на овоплотувањето и со Богородичин епитет *Ошелошворение* е по редок пример за олтарските апсиди, за кој знаеме уште само од манастирската црква посветена на Богородица во Драгалевскиот манастир, каде што тој слој на живопис (крајот на XVI или почетокот на XVII век) е атрибуиран на истото ателје од Сливница.⁶¹ Во науката има толкувања за епитетот како алузија на Богородица Неопалима капина и создавањето на првата црква на Сион. Ова е согледано во претставата на Богородица во куполата на нартексот на манастирската црква Св. Богородица во Јошаница од околу 1430 г.,⁶² и во други примери.⁶³ Сливничката претстава на Богородица со Христос нема иконографски посебности кои би ја диференцирале од вообичаениот лик на Знамение во апсидите на спомениците од поствизантиско време, но епитетот е напишан секако под влијание на литургиската поезија, за експлицитно да се изрази нераскинливата врска со искуствата на Стариот завет вткаени во новозаветното откривање. Таа врска се обелоденува низ личноста на Богородица и добива потполна смисла. Блесокот на медалјонот со младенецот, кој свети како Теофанија,⁶⁴ овде е доловен со наслојување на круг врз два квадрата со спротивна положба и со различна боја. Ликовното толкување на Славата, вишната светлина која ги опкружува ликовите на овоплотениот Бог, се оп-

⁶⁰ Татић-Ђурић М., Икона Богородице Знамења, Зборник за ликовне уметности бр. 13, Матица српска, Нови Сад 1977, 3-23.

⁶¹ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 216, сл. 2, со постара литература; еден непубликуван пример со овој натпис-легенда од црквата во Прибој (Бугарија) датиран во XVII век, ни посочи колешката И. Гергова, за што ѝ благодарам.

⁶² Cvetković B., The Eremite Tradition in Late Medieval Serbia: Some Aspects and Problems of Research, Interenational Conference: Rock-cut Monuments of East and South Europe (1998), Abstracts of Papers, Analecta Iberica 1, Tbilisi 2001, 120-124.

⁶³ За везената подеа од крајот на XV-почетокот на XVI век од Кирило-Белозерскиот манастир, позната како Богородица Воплоштение, сп. Лихачева Д. Л., Пелена. Богоматерь Неопалимая купина и избранные святыне, Каталог Дионисий „Живописец Пресловущий“. К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, Москва 2002, 219-220.

⁶⁴ Татић-Ђурић М., н. д., 23

шта појава во источнохристијанскиот свет од крајот на XIII век.⁶⁵ Вакви „светлосни“ медалјони на Богородичните гради во кои е Емануил, често се среќаваат и во други балкански споменици од XV до XVII век.⁶⁶

На челото од триумфалниот лак, свртени кон Богородица во конхата, во цел раст се претставени познатите химнографи (ј.) св. Козма Мајумски⁶⁷ (Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΣΜΑΤΕΩΡЦΑ), со свиток: ΒΑΣΕΜΗ/ΡΗ(Σ)ΙΟ ΣΛΑ/ΒΩ ΟΤΉ ΎΛ/ΟΒΉ(ΉΕ)ΚΗ/ΠΡΟΖΕΒΉ/ΣΩ...⁶⁸ и (с.) св. Јован Дамаскин⁶⁹ (ΣΤΗ ΝΟΑΝ ΔΑΜΑΣΚΥΝΗ), со свиток: Ο ΤΕΒΕ ΓΑΔ/ΥΙΕΤΉ ΣΕ/

⁶⁵ За симболиката на комбинациите на геометриските форми и нивната употреба, сп. Мако В., Геометријски облици нимбова и мандорли у средњевековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске, Зограф 21, Београд 1990, 41-58.

⁶⁶ Со мали варијации во комбинирањето на бројот на квадратите, малечкиот Христос на градите на Богородица го имаат фреските: од 1455/6 г. на карпата кај преспанското с. Нивици (Псарадес, Грција), сп. Evuénidou D. et al., The Monuments of Prespa, Athens 1991, сл. 27; во црквата Св. Никола на калуѓерката Евпраксија (1485/6 г.) во Костур, сп. Πελεκανάδης Στ., Καστοριά Ι, Βυζαντινά τοιχογραφίαи, Πάνακεφ, Θεσσαλονάκη 1960, сл. 181а; Св. Ѓорѓи во Кремиковци (1493 г.), сп. Паскалева К., Црквата Св. Георги в Кремиковскиот манастир, Софија 1980, 49; Св. Богородица Пречиста, најверојатно од првата половина на XVI век, во битолското с. Граешница, сп. Михајловски Р., Црквата Света Богородица Пречиста во с. Граешница, Културно наследство 17-18, Скопје 1994, сл. 7; во Св. Никола (1584 г.), с. Ѓузумелци Светиниколско (непубликувано); Св. Григориј (Глигора) од раниот XVI век во околината на Карлуково, сп. Gerov G., La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe - début du XVIe siècle. Nouvelles données, Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Atina 2002, 154, сл. 38; Св. Илија во с. Илиенци, сп. Кирил А., Илиенските стенописи од 1550 година в контекста на духовниот живот на епохата, Изкуство 9-10, Софија 1990; во Успението на Богородица во Искрециот манастир од раниот XVII век, сп. Каменова Д. Стенописите на Искрециот манастир, Софија 1984, сл. 18; костурските цркви Воведение на Цијацапа (1613/4 г.) и Панагиа Кубелидики (живопис од средина на XVII век), сп. Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στουф Ναουф τηф Καστοριάф, Συμβολῆ στη μελότη τηф μνημειακῆф ζωγραφικήф τηф δυτικῆф Μαкеδονῆф, Αθήνα 2002, 59, сл. 30а и 31а; во Добърско, сп. Флорева Е., Старата црква в Добърско, сл. 21; Св. Никола во с. Сеславци, сп. Каменова Д., Сеславската црква, сх. на стр. 115; црквата Св. Никола (Спиридон) од 1617 г. во Верија, сп. Παλαζωτοφ Θ., 'Η Βόροια καά οά ναοά τηф (11οφ-18οφ αά), 'Αθήνα 1994, сл. 102а.

⁶⁷ Бил монах (VIII век) и епископ Мајумски; служба на 12 октомври.

⁶⁸ Текстот е догматик на 1. глас, почетниот стих на слава и сега од 1. глас од Октоихот (во сабота на воскресна вечерна), сп. Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава, Београд 1971, 201 (=Зборник).

⁶⁹ Бил монах (VIII век) во манастирот на св. Сава Осветениот, богослов и поет; служба на 4 декември.

ΩΒΡΑΔ/ΒΑΝ...ΩΒ/Α ΤΒΑΓ ΑΝΓΛ/ΩΚ...⁷⁰ Обајцата се облечени како монаси, со кукул на кој има крст со криптограм (ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ).⁷¹ (Т. XXVII-XXVIII)

На местото каде што би се очекувало да биде претставено Благовештението,⁷² двајцата поети, познати по своите состави во слава на Богородица, соодветно се вклучени во програмата на олтарскиот простор на црквата што ѝ е нејзе посветена. Сликаарскиот прирачник ги посочува овие химнографи во композициите на Успението и во темата Пророците те навестија.⁷³ Во некогашната цариградска катедрална пракса, зависно од службата, нивното место било странично од амвонот или солејата, а од XIV век тие се појавуваат во пандантифите на куполата, односно во просторите кои се определени посебно да ја слават Богородица со соодветни иконографски теми. Придонесот на поетите се изедначувал со улогата на пророците, односно евангелистите.⁷⁴ Од постарите споменици се познати примери кога нивната поставеност во однос на Богородица како извор на животот е протолкувано и со фунерарната симболика.⁷⁵ Влијанието на поетите во дефинитивното вообличување на богослужбените книги, како што се Октоихот и Триодот, во кои црковната поезија е дадена во целина каква што налагал редоследот на богослужбената примена,⁷⁶ се одразило и во програмата на Сливничкиот олтарски простор. При чинот на литургијата на верните, по осветувањето на даровите и нивното претворање во тело и крв Христова, појците ја пеат песната О тебе радуетсяја, а факонот ја кади светата трпеза и олтарот, спомнувајќи ги мрт-

⁷⁰ Текстот е почетен стих на слава и сега од стихира на 8. глас од Октоихот, што се пее на воскресна утрена (седален) и е задостојник на Василиевата литургија, сп. Зборник, 62; Мирковић Л., Православна литургија, Први општи део, Београд 1982, 248.

⁷¹ За криптограми и врз облеката, в. Babić G., Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles, Byzance et les Slaves études de Civilisation, Mélanges Ivan Dujčev, Paris, 1979, 9-10.

⁷² До сега се сметало дека во прашање се две претстави на Благовештението, сп. Миљковиќ-Пепек П., н. д., 188, сх. 1.

⁷³ Ерμηνεία, 144, 220

⁷⁴ Милановић В., Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи, Манастир Жича, Зборник радова, Краљево 2000, 165-183, со примери и постара литература.

⁷⁵ Во нартексот на Лесновскиот манастир (1349 г.), св. Јован Дамаскин стои со свиток кој е парафраза на стихирите кои се пеат на празниците на Раѓањето и Успението на Богородица и е свртен кон претставата на Богородица Извор на животот, сп. Габелић С., Манастир Лесново, 180-181, со постара литература и примери.

⁷⁶ Милановић В., н. д., 182

вите и живите.⁷⁷ Единствена аналогича за програмското вклучување на двајцата химнографи во овој дел од црквата, наоѓаме во нешто подоцнежниот живопис на црквите Св. Мина во Монодистри (1619/20 г.) и Св. Никола во Каливија кај Елафотопос (1627 г.).⁷⁸ Со претставите на старозаветните цареви-пророци Давид и Соломон врз челото на триумфалниот лак, кои носат текстови од псалмите се збогатува песнопеењето во олтарот во слава на Богородица.⁷⁹

Составен дел на програмата на олтарскиот простор во Сливница се и неколкуте композиции што им припаѓаат на различни циклуси, насликани на страничните сидови. Како почетна од циклусот Велики празници, во горната зона на јужниот сид е композицијата Благовештение⁸⁰ (ΒΛΓΟΒΕΨΗΝΝΕ). Таа е оштетена од некогашна граната, но се гледа дека Богородица стои на подножник пред високо седиште без наслон, орнаментирано со токарени елементи. Во левата рака таа држи вретено со бела преѓа. Архангел Гаврил, штотуку долетал ѝ приоѓа со благослов. Претставен е во црвен хитон и просирен, белузлав химатион, а крилјата му се во бојата на хитонот. Во заднината е сликана архитектура. (Т. XXIX)

Благовештението во единствена сцена се претставува почесто во XVI и XVII век.⁸¹ Некаде сцената останува во олтарскиот простор,⁸² а некаде се поместува во наосот.⁸³ Овде композицијата добро се вклопила на површината каде што

⁷⁷ Мирковић Л., Православна литургија, Други посебни део, Београд 1982, 104

⁷⁸ Τοῦρτα Α., Οι Ναοὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὴ Βάτσα καὶ τοῦ Ἀγίου Μηνῆ στο Μονοδὶνδρι, Προσῶγηση στο ὄργιο τὸν ζογρῆφον αὐτὸ το Λινοτόπι, Αῤῥῆνα 1991, 66–67 и заб. 162 (за датирањето на Каливија), сл. 38 а-в. Авторката не го донесува изворот на текстовите, а колку што можеме да оцениме тие не се исти со сливничките.

⁷⁹ Види текстови во поглавјето за програмата во сводот.

⁸⁰ Извор: Лука 1, 26-38. За иконографијата в. Покровский Н. В., н. д., 3-40; Millet G., Recherches, 67-92.

⁸¹ За отстапувањето на традиционалната позиција на Благовештението и претпоставката дека образецот е земен од прикажувањето на илустрациите на Акатистот, Флорева Е., Старата црква в Добърско, 47-50.

⁸² Како единствена композиција поставена на јужниот дел од источниот сид во олтарниот простор - во костурските цркви Св. Апостоли (1547 г.) и во параклисот на Св. Јован Богослов (1552 г.) во Св. Богородица Мавриотиса (сп. Πελεκανάδης Στ., Καστοριά Ι, сл. 194, 205); во црквата во Селник, Житошко-локвенскиот манастир и Св. Архангели во с. Ореоец, сите од третата деценија на XVII век (сп. Машниќ М. М., Црквата Света Петка во Селник, 106-107).

⁸³ На источниот сид во наосот на католиконот на манастирот Св. Никола Анапавса од 1527 г. (сп. Σοφιανῶφ Ζ. Δ.-Τσιγαράδης Ν. Ε., Ἱερά Μονὴ Ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσῶ, Τρικαλά 2003, види схема на стр. 124-125, сл. 194); за композициите од Добърско (1614 г.), Св. Стефан (Новата митрополија) во Несебр (1598/99 г.), како и други споменици од втората половина на XVII век, сп.

има прозорец кој ги раздвојува двете фигури. Од спротива на Благовештението, во истата зона се насликани две сцени кои имаат иста смисла и го потенцираат значењето на догмата за воскресението.

Мироносиците на Христовиот гроб⁸⁴ (Θ ΛΗΦΟC) во поствизантиската уметност скоро по правило е вклучена како тринаесетта сцена на циклусот на Великите празници, но таа рамноправно им припаѓа и на циклусите Посмртни јавувања, на Христовите страдања, како и на литургиската целина на Воскресните евангелија.⁸⁵ Во композицијата доминира витата фигура на ангелот кој седи врз капакот од саркофагот. Неговите крилја се прекршени во движење, со левата рака држи жезол, а со десната им го покажува празниот гроб на мироносиците. Групата од седум жени со ореоли ја предводи една која носи миро во стаклен сад. Околу отворениот гроб, каде што останал посмртниот повој во два дела, се претставени мноштво попаѓани војници. Тие се поделени во две групи, каде што во онаа насликана под мироносиците еден лик гледа во ангелот. Во заднината е карпест пејзаж.

Во композицијата прави впечаток присуството на повеќе жени крај гробот,⁸⁶ но тоа што во сцената има еден ангел говори дека сликарот се раководел по текстовите на евангелистите Матеј и Марко.⁸⁷ Многу слични решенија во тој поглед имаат сцените во Св. Богородица Милостива на Преспа,⁸⁸ во костурските цркви Св. Андреј и Св. Јован Богослов (Мавриотиса),⁸⁹ во Добрско и Сеславци, како и во други споменици од првата четвртина на XVII век.⁹⁰

Флорева Е., нав. место, сл. 38; на источниот дел на јужната певница композицијата Благовештение е сместена во Богородичината црква (1622 г.) во Пустиња (Пејић С., Манастир Пустиња, 107).

⁸⁴ Извор: Матеј 28, 1-8; Марко 16, 1-7; Лука 24, 1-12; Јован 20, 1-7. За иконографијата в. Millet G., Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris 1960², 517-540.

⁸⁵ Петковић С., Манастир Света Тројица код Пљевља, Београд 1974, 59-60

⁸⁶ Таквата илустрација го следи евангелскиот текст каде што се нагласува големиот број жени - приврзеници Христови (Лука 8, 1-3) и каде што веројатно се мисли на неколку од нив кои дошле со миро „во првиот ден на седмицата“ (Лука 23, 55-56; 24, 10).

⁸⁷ Матеј 28, 1-8; Марко 16, 1-7.

⁸⁸ Суботић Г., н. д., црт. 18

⁸⁹ Πελεκανάδηf Στ., н. д., сл. 163а, 207а

⁹⁰ Флорева Е., н. д., 186, сл. 60; Каменова Д., н. д., 114, 125; Шево Љ., н. д., 107

Слегувањето во ад⁹¹ (ΒΑΣΚΡΥΨΕΣΙΝΕ/ ΧΕΟ) е насликано во „огнен“ амбиент - целиот фон на фигурите, освен мал појас небо, е во нијанси на црвената боја. Во десниот агол од сцената убаво се гледа разгорен огин. Во средишниот дел стои Христос врз скршените врати на адот, каде што лежи врзан сотоната, опкружен со синцири, клинци и други метални делови од вратата. Облечен е сосема во бело со ромбоидна мандорла дополнета со крупни и ситни зраци. Со обете раце ги извлекува Адам и Ева, кои се поставени симетрично во одделни ковчежи. Таа симетричност во науката се толкува како одраз на литургиските стихови кои на празника и дале иста важност како на Адам.⁹² Во другите ковчежи стојат: зад Адам - св. Јован Претеча, апостоли и праведници, а зад Ева се пророците Давид и Соломон и праведници. (Т. XXX)

Во големата композиција што се протега по целата ширина над јужниот прислонет лак во олтарскиот простор, каде што Христос разговара со Самарјанката (ΧΣ ΟΒΡΕΤΕ ΉΕ ΣΑΜΑΡΙΑΝΝΗ ΒΑ ΣΤΥΔΕΝΥΨ/ ΝΑΚΟΕΛΝΑ), кладенецот има централно место и непропорционално е прикажан во однос на човечките фигури. Тоа е градба со полиаголна база што на врвот завршува во четирилисна форма. Надвишена е со конструкција за макара на која е извиткано јажето врзано за бардето со вода што го држи Фотина.⁹³ Таа е од самарискиот град Сихар и е облечена во белуздав фустан и црвена наметка што ѝ ја покрива и главата. Наметката е затворена под вратот, а на главата ѝ е врзана во јазол.⁹⁴ Одспротива седи Христос на камен, со подадени раце (без свиток) во гест на обраќање. Зад карпите се појавуваат десетмина апостоли, од кои петмина се назначени само со ореолите. На десната страна, од сидините на градот Сихар се појавуваат жителите да го видат

⁹¹ Извор: апокрифно Никодимово евангелие (2, 1-11). За иконографијата в. Покровский Н. В., н. д., 391-425; Радовановић Ј., Јединствене претставе Вакрсења Христовог у српском сликарству XIV века, Зограф 8, Београд 1977, 34-47

⁹² Бабић Г., Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 159

⁹³ За житието на великомаченицата св. Фотина Самарјанката (+66 г.), која се празнува на 20 март, сп. Поповић Ј., Житија светих за март, Београд 1973, 399-405.

⁹⁴ За најстарите претстави на Самарјанката со покриена глава, меѓу кои и Асемановото евангелие, сп. Мусакова Е., Най-ранното известно изображение на Христос и Самарјанката в българското средновековно изкуство, Изкуство 14, София 1994, 7-9; со вел врзан во јазол Самарјанката е претставена во Св. Никола Орфанос (1310-1320 г.), сп. Τσιτουρίδου Α., Ο Ζωγραφικός διακοσμός του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986, sl. 52; во Одигитрија во Мистра (1312-1322 г.), сп. Achemastou-Potamianou M., Greek Art, sl. 134; во Кучевишки манастир (1591 г.), сп. Серафимова А., Сликите на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир, Збо-

Месијата. На секое од трите нивоа на градбата стојат момче и старец и по една жена со подадени раце кон Христос. (Т. XXIX)

Иконографијата на сцената укажува на крајот од разговорот помеѓу Христос и Самарјанката, затоа што тука се веќе и апостолите кои се вратиле од Сихар (Јован 4, 8, 27), како и граѓаните што Самарјанката ги повикала да го видат Спасителот (Јован 4, 28-30).⁹⁵ Поврзаноста на сцената со симболиката на крштевањето, преку ликовното обликување на кладенецот со четирилисна (=крстеста) форма, е познато со примери од времето на Палеолозите,⁹⁶ а традицијата во нејзиното сликање се повторува и во поствизантиските споменици.⁹⁷ Со оглед на деталите во композицијата од Сливница (целата форма на бунарот, изгледот на Самарјанката) може да се каже дека е следена постара ликовна предлошка препорачана и во Ерминијата.⁹⁸

Во истата зона на спротивниот сид е сцената во која Христос им се јавува на мироносиците (ΜΗΡΟΝΟΣΙΣΤΑΙΜΒ), пресретнувајќи ги откако тие го напуштиле празниот гроб и се упатиле да ги известат неговите ученици за воскреснувањето. Во карпест пејзаж Христос стои во средината, облечен во светлопрвен хитон и химатион со уредно изведени набори со шрафирање. Главата му е свртена малку кон десно, но погледот му е упатен кон гледачот. Во левата рака држи свиток, а со десната благословува. Крај него во проскинеза се четири жени со ореоли, кои со прекриени и подадени раце гледаат во него. (Т. XXX)

рник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, сл. 3; во Хопово (1608 г.), сп. Davidov D., Le monastère de Hopovo, L'ancien art Yougoslave, Beograd 1964, sl. 22.

⁹⁵ За иконографијата на претставата в. Покровский Н. В., н. д., 210-213; Millet G., Recherches, 602-604.

⁹⁶ Габелић С., Манастир Лесново, 91-92, со постара литература.

⁹⁷ Многу слични на Сливничката (со четирилистен бунар) се сцените во католиконот на Св. Никола Анапавса на Метеори, сп. Σοφιανῶφ Ζ. Δ.-Τσιγαράδαφ Ν. Ε., н. д., сл. 254; во католиконот на Лавра, сп. Millet G., Monument de l'Athos, сл. 119.1; во Филантропинон, сп. Γαριῶφ Μ. – Παλιουраφ Α., Μοναστήρια Νησού Ιωαννίνων, Ζωγραφική, Ιωάννινα 1993, сл. 76; во Дионисијат, сп. Ιερή Μονὴ Ἀγίου Διονυσίου, Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, ἹΑγίου Ἱεροφ 2003, сл. 262; како и (со крстест бунар) во стариот католикон на манастирот Преображение на Метеори, сп. Georgitsoyanni N. E., н. д., 116, сл. 33; во Кучевишки манастир, сп. Серафимова А., Сликите на литургиските перикопи, 187, сл. 3; во Плевље, сп. Петковић С., Манастир Света Троица код Плевља, сх. 169.

⁹⁸ Ερμηνεία, 97

Иконографијата на сцената упатува на темата „Χαίρετε“ („Радувајте се!“) заснована на текстот според евангелистот Матеј (28, 8-11).⁹⁹ Покрај Марија Магдалена, Марија Јаковлева и Соломија,¹⁰⁰ можно е едната од двете во предниот план, што имаат распуштени коси, да ја претставува Богородица, како што се случувало во сликарството од раниот XIV век.¹⁰¹ проблемот овде е што сите жени имаат ореоли¹⁰² и „препознавањето“ на Богородица би го направило според потемната црвена боја на мафорионот.

Во продолжение е Вечерата во Емаус¹⁰³ (ΒΑΠΡΕΛΟΜΕ/ΝΗΕ ΧΛΪΒΑ) претставена со едноставна композиција. Облечен во црвен хитон и бел химатион Христос (ΙϞ ΧϚ) го преполовува лебот пред да им го даде на Лука и Клеопа кои седат од обете страни со подадени дланки во очекување. Масата обвиткана со дезенирано платно на внатрешниот раб, со поставени садови и ситни парчиња леб, има неодредена форма, прилагодена на прислонетиот лак врз кој е насликана. До неа се нерелно поставени високи седишта со скалник. Во заднината е голема архитектонска кулиса. (Т. XXX)

Со ова поедноставено решение сцената во Сливница ја следи предлошката применета во светогорските манастири - во католиконот на Великата Лавра¹⁰⁴ и

⁹⁹ Ερμηνεία, 278 (Недела на Мироносиците). За иконографијата в. Покровский Н. В., н. д., 426 со примери за четири жени во оваа сцена; Millet G., Recherches, 540-550

¹⁰⁰ За именувањето на мироносиците по воскресението, в. Матеј 27, 56; Марко 16, 1-8; Ερμηνεία, 266, 300 (Марија Магдалена, Марија на Јаков помладиот /другата Марија/, Фотина-мајката на Јосифа, Соломија-мајката на синовите Заведееви, Сузана-жената на Хуза, Марија на Клеопа).

¹⁰¹ За толкувањето на евангелските текстови и примерите за сцената во Ватопед, Грачаница и Старо Нагоричино, в. Тодић Б., Старо Нагоричино, 109-110. Екстензивното присуство на Богородица помеѓу мироносиците во поствизантиската уметност се разгледува и како одраз на словенските преводи на делата поврзани со исихазмот во кои се искажуваат посебни почести на Богородица, сп. Zaras N., La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du "Lithos" et du "Chairete" et son influence sur l'iconographie tardobyzantine, Зограф 28, Београд 2000-2001, 113-120.

¹⁰² Така е, на пример, во истоветната сцена во наосот на Илиенскиот манастир (насловена како Недела на Мироносиците), сп. Кирил А., н. д., сл. на стр. 7; во Драгалевци се пет мироносици (сликаниот слој од XVI-XVII век), сп. Флорева-Димитрова Е., Старата црква на Драгалевскиот манастир, София 1968, сл. 10; во црквата Успение Богородичино на Елешничкиот манастир, на западниот ѕид Христос се јавува на пет жени, сп. Пенкова Б., Стенописите от XVI век в црквата Успение Богородичино на Елешничкиот манастир крај София, Бугарскиот шестнаесети век, Сборник доклади, Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методиј“, София 1996, 623; во Сеславци Христос им се јавува на шест мироносици, каде што едната која стои е очигледно Богородица според бојата на мафорионот, сп. Каменова Д., н. д., сл. 27.

¹⁰³ Извор: Лука 24, 30-31

¹⁰⁴ Millet G., Monument de l'Athos, сл. 131.3

на Ставрениката.¹⁰⁵ Со разноликост во деталите е сликана и во други поствизантиски споменици,¹⁰⁶ а меѓу нам познатите во Македонија е композицијата во олтарскиот простор во Кучевишкиот манастир.¹⁰⁷

Со изборот на сцените кои меѓусебно комуницираат низ симболиката и пораките, иконографската програма во олтарскиот простор добива специфичен, повеќезначен, би рекле и делумно оригинално смислен концепт. Комбинација на сликите ја искажува и потврдува исконската порака за божјата предвечност, едносушноста на св. Троица, богочовечката природа на Исус Христос изразена со инкарнацијата, крсната жртва, сотериолошката, есхатолошката и евхаристичната димензија. Како што покажува традицијата, не е необично сместувањето на овие сцени во олтарскиот простор каде што природно припаѓаат поврзувајќи се и според литургиските читања во црковната календарска година. Специфичноста на говорот низ слики, во олтарскиот простор на Сливница се состои во вклучувањето на сцената во која Христос разговара со Самарјанката. Како илустрација на настанот опишан во евангелието на Јован (4, 1-42), едно од најпознатите дела и проповеди на Христос за вереме на неговиот живот на земјата, таа илустрира и дел од празнувањата по Цветниот Триод.

Како префигурација на овоплотувањето и создавањето на божјото царство, пророштвата на месопотамскиот врач Валаам стануваат вистина низ сликите на Благовештението и на Христос со Самарјанката, кои се прикажани во истата вертикала на јужниот сид. Божественото спасение пророкувано од старозаветниот Захариј станува вистина низ сликите на Воскресението Христово во истата вертикала на северниот сид, и се поврзува со „живата вода„ на спасението од из-

¹⁰⁵ Χατζιδήκηf M., Ο κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης, сл. 127

¹⁰⁶ Петковић С., н. д., 173, 206 (за Бања Прибојска и Ново Хопово); Истиот, Манастир Света Троица код Пљевља, 54, сх. 168 (каде што во сцената е вклучен и св. Петар); Голубовић Б. Б., Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој Гори, ЗЛУ 22, Нови Сад 1986, црт. 3; Тођиќ А., н. д., 124-125, каде што го посочува и примерот од 1542 г. во Филантропинон (в. и кај Гардић М. – Παλιούρας Α., н. д., сл. 46); во Курило (1596 г.) е на западниот сид во наосот, сп. Пандурски В., Куриловскиот манастир, София 1975, сл. 9; во крајот на XVI век била насликана на западниот сид во Драгалевци (врз дел од Успението на Богородица, но сега е симнато со реставрацијата), сп. Геров Г., Една рядка тема: „Прощавањето на Богородица с близките ѝ„ в стенописите на Драгалевскиот манастир, Пѣти достѣиъ, Сборник в памет на Стефан Кожухаров, София 2003, 499; во Добърско е на северниот сид во северниот кораб, сп. Флорева, Старата църква в Добърско, 125, сл. 94.

¹⁰⁷ Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, 50, каде што е посочен и примерот од Сливница.

ворот на Јаков (Јован 4, 10-14), која ќе потече и во денот кога Господ ќе биде Цар над целата земја (Зах. 14, 8-9). За приближувањето на Неговото небесно царство говори и св. Јован Претеча поставен по дијагонала на Валаам и непосредно до медалјонот на Седржителот во сводот. Со сцената Христос и Самарјанката ги врзува нејзината симболика на Крштевањето, поточно, повторно кладенецот на Јаков (=изворот на вечниот живот) и водата со која се крштева. При средбата со Самарјанката Христос ѝ се претставил како Месија и таа поверувала, како што по својата смрт тој им се јавил на мироносиците и на апостолите во Емаус, илустрирани во истата зона на спротивниот ѕид во олтарот. На тој начин овие сцени ги врзува и Теофанијата. Сето ова се фокусира во сводот каде што е „почетокот и крајот„ - Оној кој на жедните ќе им даде жива вода од изворот (Откр. 21, 6). Во сводот над олтарскиот простор повторно е вистината - предвечниот Бог во обличје на Ангелот на Великиот совет, отелотворениот Емануил и Небесното царство на Исус Христос Седржителот. Највисоката точка во темето на олтарскиот свод се поврзува директно со Агнецот на чесната трпеза во најсветиот дел на олтарот. Христовата средба со Самарјанката во исто време има сомболично значењето и во однос на Богородица која, исто така, е извор на животот што божествената вода ја излеала на светот,¹⁰⁸ а сливничката црква ѝ е нејзе посветена.

Иако сливничките сликари ни од далеку не се инвентивни и надарени како мајсторот во Курбиново, кој визијата од Вознесението ја поврзал со другите теофании,¹⁰⁹ сепак, најверојатно со помош на учено црковно лице, тие на друг начин ги поврзуваат одењето на Христос на небо и живите води. Тука би можело да се додаде и вообиченото заедничко претставување на пророците Илија и Елисеј како алузија на Христовото Вознесение.¹¹⁰

¹⁰⁸ За метафорите во песните посветени на Богородица содржани во Осмогласникот, кои ја подвлекуваат нејзината улога на Богородица Источник, сп. Тодић Б., Иконографски програм фресакa из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи, Архиепископ Данило II и негово доба, САНУ, Одељење историјских наука књ. 17, Београд 1991, 362

¹⁰⁹ Грозданов Ц. - Хадерман-Мисгвиш Л., Курбиново, Скопје 1991, 58-59, во делот од литургијата на Големата вечерна служба за Вознесението се читаат едно по друго два текста на Захариј во кои се евоцираат живите води; во повеќе пасуси на Откровението се среќава тој спој на божествената семоќ и на водата - извор на животот, што уметниците го прикажуваат на различни начини.

¹¹⁰ За Вознесението на пророкот Илија како префигурација на Христовото Вознесение в., Поповић Љ., Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи, Архиепископ Данило II и негово доба, САНУ, Одељење историјских наука књ. 17, Београд 1991, 456 со постара литература

Посмртниот портрет на Купен

¹¹⁶ Многу слични облеку имаат, на пример, ликовите на св. Ѓорѓи Кратовски насликан во Богородичнината црква во Студеница во 1568 г. (сп. Петковиќ С., н. д., сл. 26), ктиторите од црквата

линии, која како иконографски детал има соодветна фунерарна симболика тесно поврзана и со народните обичаи.¹¹⁷ Можеби крпата треба да се сфати и како симбол на изнаоѓање пат кон смиреното - соединување со Бога, што е показ за добродетел на душата.¹¹⁸ (Т. XXXI)

Комеморативната претстава на Купен во протезисот, делот од олтарскиот простор каде што се извршува проскомидијата, е тука заради негов постојан помен, за искупување и спасение на душата. Тој е свртен/упатен кон Богородица заради нејзиното застапништво пред Бога.¹¹⁹ Споредувањето на покојното дете со божјо јagne се повторува од ранохристијанско време. Неговата крв "оградува" од смртта. Родителите се надеваат на заштитата на нивното друго потомство.¹²⁰ Не случајно Купеновиот лик е поставен и токму спроти фигурата на св. Јован Дамаскин кој го држи литургискиот текст пригоден и во моментот на спомнување на

во Доброско од 1614 г. (Флорева Е., н. д., сл. 69), ктиторите во црквата Раѓање Христово во Арба-наси од 1632 г., каде што освен облеката тие држат и шамивчиња во рацете (Прашков Љ., н. д., сл. 110).

¹¹⁷ Димензиите на платното одговараат на крпа, а не на шамивче, кое, иако е познато како составен дел на благородничката облека, исто така означува жалост според својата примарна функција за бришење солзи (сп. Djordjević M. I. - Marković M., On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Cristian Art, Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo, Зограф 28, Београд 2000-2001, 45-47).

За крпата во посмртниот обред има драгоцен извори во кажувањата за обичаите познати и денес, а некои се особено илустративни: покојникот наместо капење се протрива со влажна крпа натопена со вино; по погребот рацете се мијат на гробот кај главата на умрениот и се бришат со крпата; крпа се дарува на гробарите, на лицата што го носат крстот, пченицата и на свештеникот, како и на дојдените гости пред ручекот по погребот (сп. Малинов З., Посмртните обичаи во Брегалничката област, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, посебни изданија кн. 37, Скопје 2001, 44, 78, 85, 87). Покрај облеката, луѓето си подготвуваат за погреб крпи и крпчиња; рацете на покојникот се ставаат вкрст и на нив се поставува марамче и свеќа; пресните гробови се препознаваат по тоа што на крстот има врзано крпа, букет цвеќе или марама; преку новоумрениот се испраќа крпа на близок починат за да му се најде на оној свет (сп. Ристески С. Љ., Посмртниот обреден комплекс во традициската култура во Мариово, Институт за старословенска култура, Прилеп 1999, 39, 70, 80, 95).

¹¹⁸ Да си ја дозволиме и асоцијацијата: крпата во рацете на покојникот како да е алузија на Христовата постапка со земање крпа при Миеењето на нозете на апостолите, кога знаел дека ќе премине од овој свет кон Отецот (Јован 13, 1-4).

¹¹⁹ Поповић Ј., Догматика православне цркве, књ. 2, Београд 1980, 266-271

¹²⁰ Радојчић С., Портрет младиња на довратнику у српском сликаству XV века, Одабрани чланци и студије 1933-1978, Београд 1982, 246. Овде се укажува на значењето на погребувањето на децата под праг, поврзано со старозаветното суеверие, објаснето во Кн. Исус Навин 6, 26.

мртвите.¹²¹ Освен со обредните молитви, покојните се спомнуваат и со читање на помениците.¹²²

Претставата на лаик во олтарскиот простор во спомениците на Македонија е засега единствен забележан пример. Во овој дел од храмот на други споменици, без разлика дали се покојници, се знае за историски портрети на црковни лица,¹²³ како и за ликови на лаици.¹²⁴

Младиот Купен не е претставен со прекрстени раце на градите како што најчесто се сликаат посмртните портрети.¹²⁵ Тој карактеристичен гест произлегол од искажувањето покорност во некогашниот дворски церемонијал, односно станал знак за молитва и е иманентен на есхатолошката содржина на посмртните

¹²¹ Мирковић Л., Православна литургија, Други посебни део, 104

¹²² За Христос-жртва и култот на мртвите, сп. Мирковић Л., Хеортологија, 177-284; за помениците и начинот на нивното читање, сп. Гергова И., Поменици от Македония в българските сбирки, София 2006, 11-15.

¹²³ За ктиторскиот портрет во апсидата на Еуфразиевата базилика во Пореч (VI век), ликот на епископ Данило во апсидата на црквата Св. Риза Богородичина во Бијела во Бока Которска (крај на XII-почеток на XIII век), за ликовите на двајца свештеници во апсидата на Бела црква каранска (1340/42 г.), непосредно до жртвеникот, сп. Радовановић Ј., Иконографска истражувања српског сликарства XII и XIV века, САНУ, посебна издања књ. 32, Београд 1988, 56-58; во црквата Св. Димитрија во Мистра (1272-1285 г.) во ѓакониконот на северниот сид во проскинеза е прелатот архијереј Еугениос, сп. Etreoglou R., Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress Akten II/5, JÖB 32/5, Wien 1982, 513, сл. 2; во црквата Св. Панагиа Мавриотиса во Костур, најверојатно во XIII век е насликан монахот Мануил до нозете на Богородица во олтарската апсида, сп. Pelekanidis St. - Chadzidakis M., Kastoria, Athens 1985, 73, сл. 6; во областа Ретимно на Крит, во црквата Св. Троица (почеток на XV век) во протезисот, под нозете на ангелот-ѓакон, во проскинеза е јереј Анаксиос, сп. Σπαθαρακη Ι., Οι τοιχογραφάει του ναού της Αγ. Τριήδας στο ομόνομο χορίφι του Ν. Ρεθίμνου και οι εικονογραφικοί ιδιαίτερφτητες τουφ, Αντιφένον, Αφιόρωμα στον καθηγητη Ν. Β. Δρανδακη, Θεσσαλονικη 1994, 286, сл. 7, 9-10.

¹²⁴ Во олтарскиот простор на црквата во Ајвали кој (XI век), донаторите Евстратиј и Јован се насликани покрај ѓаконите Стефан и Роман, сп. Thierry N., A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadocce), Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadocce et en Géorgie, Зограф 5, Београд 1974, 8, сл. 9-10; царското семејство на Никифор II Фока е претставено во полукалотата на проскомидијата во т.н. "Велики голубарник" во Чавушину во Кападокија, сп. Поповић Д., Представе владара над "царским вратима" цркве Светих арханѓела код Призрена, Саопштења XXVI, Београд 1994, 31, забелешка 57; на јужниот довратник од ѓакониконот во Грачаница, во првата половина на XV век е насликан посмртен портрет на Теодор, синот на Ѓураф Бранковиќ, сп. Радојчић С., Портрет младића, 245, сл. 188; во 1692 г. зографот Прву Муту е насликан во протезисот во Филипешти де Падуре, Влашко, јужна Романија, сп. Scurta istorie a artelor plastice in R.P.R., I, Academia republicii populare Romanie, București 1957.

¹²⁵ Semoglou A., Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14^e -16^e siècle), Зограф 24, Београд 1995, 5-11

портрети.¹²⁶ Очигледно е дека нарачателите или сликарите знаеле за друга знаковна порака. Во блиската околина, во Костур се прикажувал и поинаков гест при означувањето посмртни портрети.¹²⁷

Зоната на цоклето во олтарскиот простор е нееднакво украсена. Единствено во апсидата долж Службата на архијереите и под фигурата на Купен е сликан мотивот на завеси, а на страничните сидови цоклето е исполнето со разнобојна цик-цак линија. Иако во науката повеќепати е утврдено дека мотивот на завеси не е задолжително поврзан со есхатолошките теми,¹²⁸ во случајот со олтарскиот простор во Сливница тој ја има надгробната симболика.

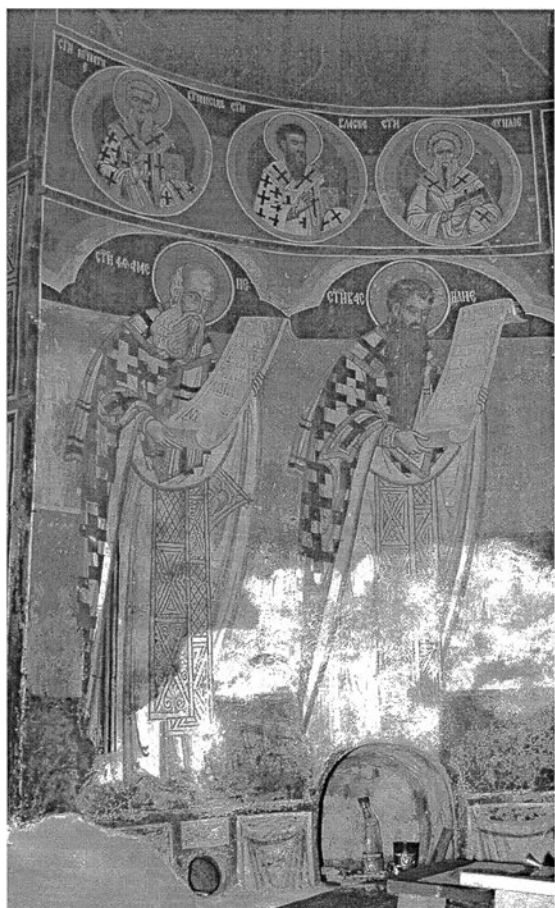
¹²⁶ Цветковић Б., Ктиторски портрети, Црква Светог Николе у Станичењу, Београд 2005, 93 со постара литература и примери.

¹²⁷ Посмртниот портрет на Актасиј (по 1504/5 г.) во црквата Св. Никола Магаљу во Костур го прикажува фронтално поставен кон гледачот и со раце во гест на молитва кон Христос, сп. Суботић Г., Најстарије претставе светог Георгија Кратовца, ЗРВИ, XXXII, Београд 1993, 187, црт. на стр. 189

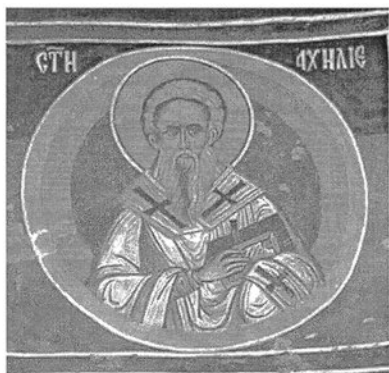
¹²⁸ Цветковић Б., н. д., 100-104, со постара литература.



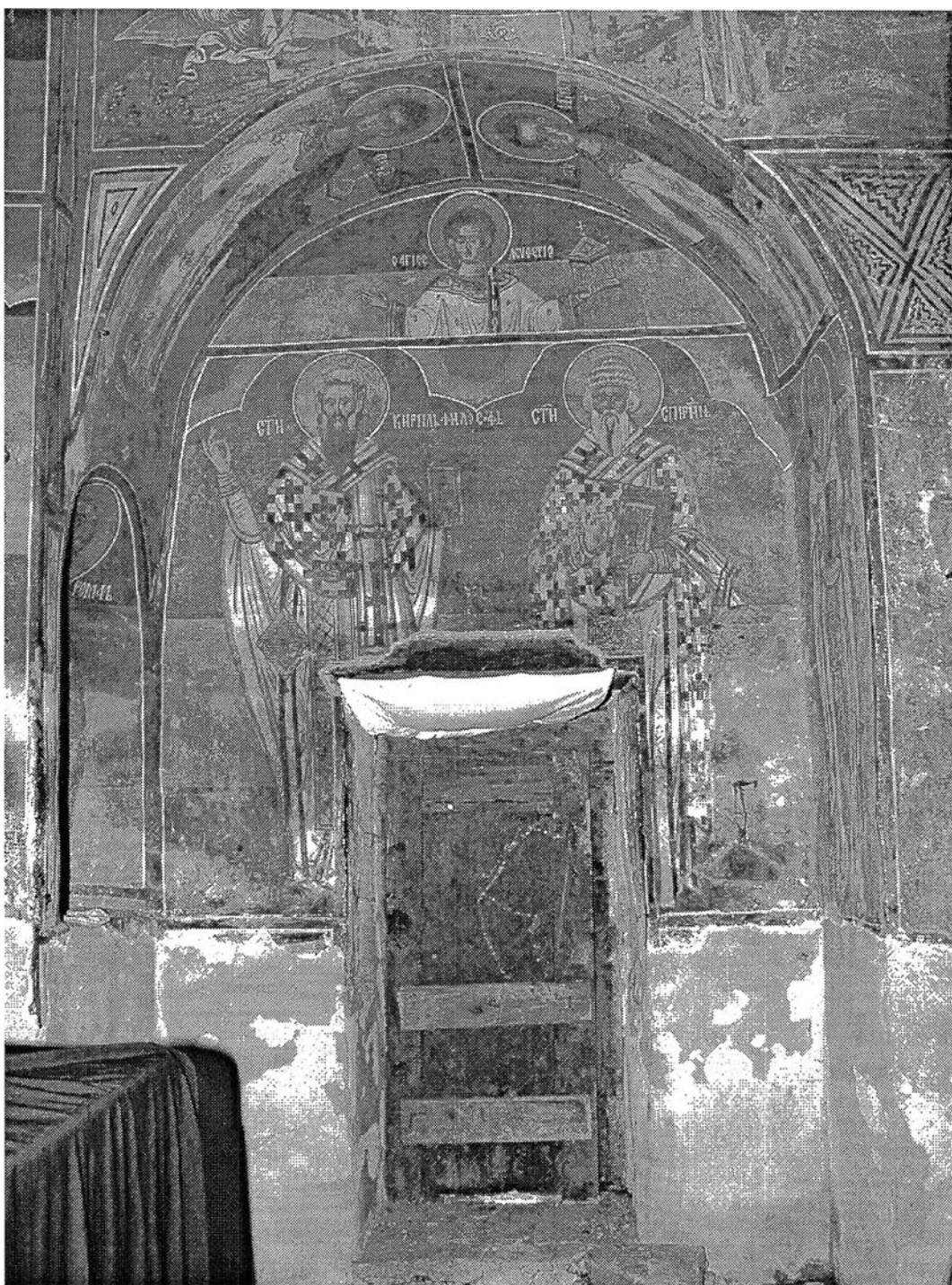
Литургиската служба на архијереите, јужен дел од апсидата



Литургискта служба на архијереите, северен дел од апсидата



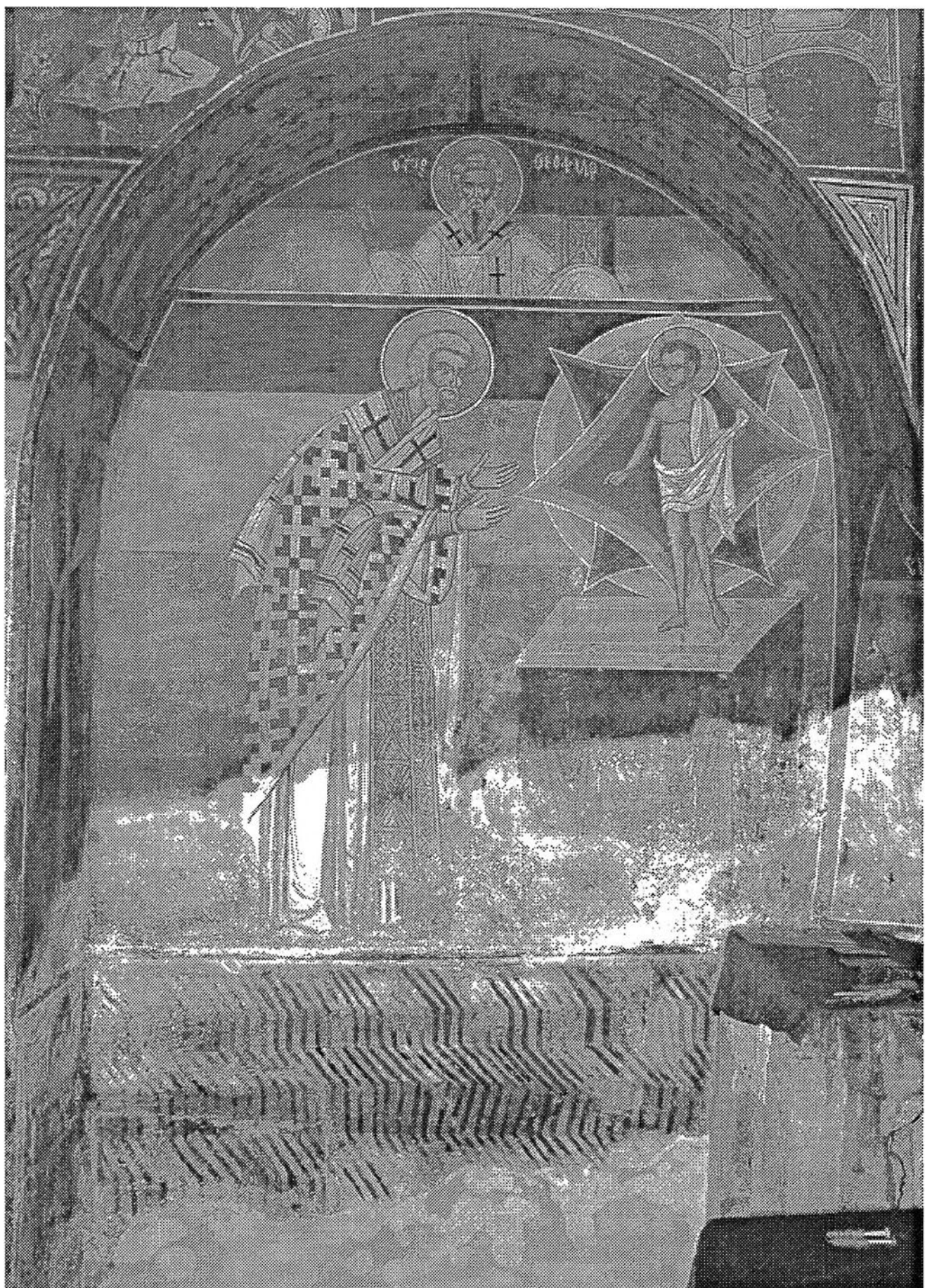
Св. Ахил Лариски



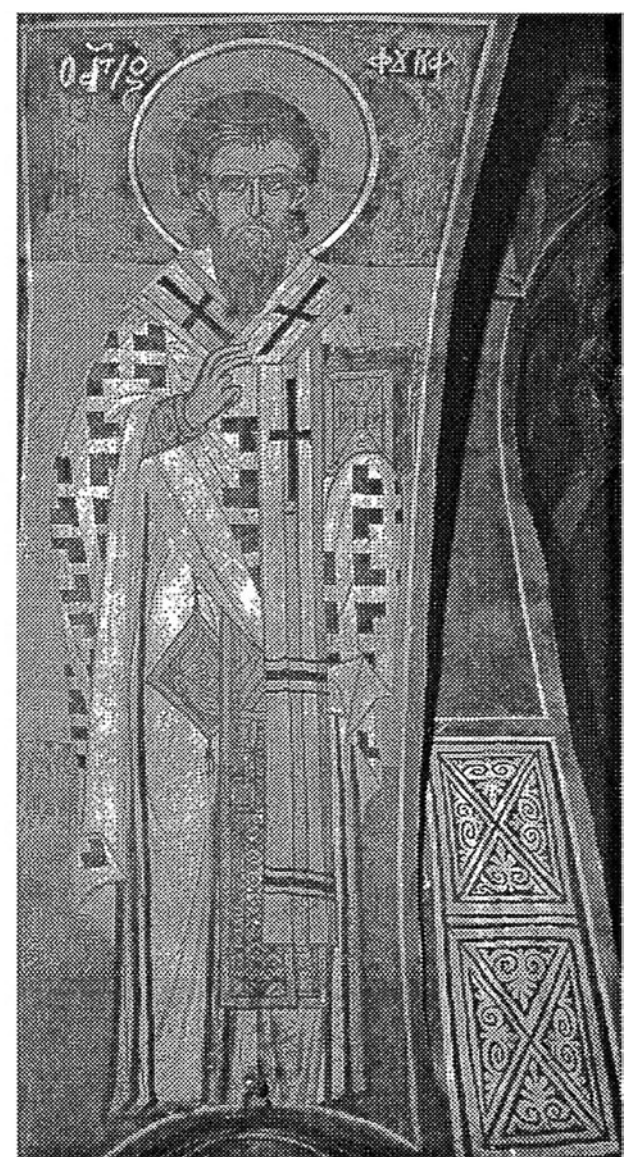
Јужниот ѕид во олтарскиот простор



Св. Кирил Филозоф



Северниот сид во олтарскиот простор



Св. Фока, источна страна на прислонет лак, горна зона



Ниша на проскомидијата и ниша на ѓакониконот



Источна и западна страна на јужен прислонет лак, горна зона



Апсидалната конха и јужниот дел од трумфалниот лак





Северна страна од триумфалниот лак,



Композициите на јужниот ѕид во олтарскиот простор

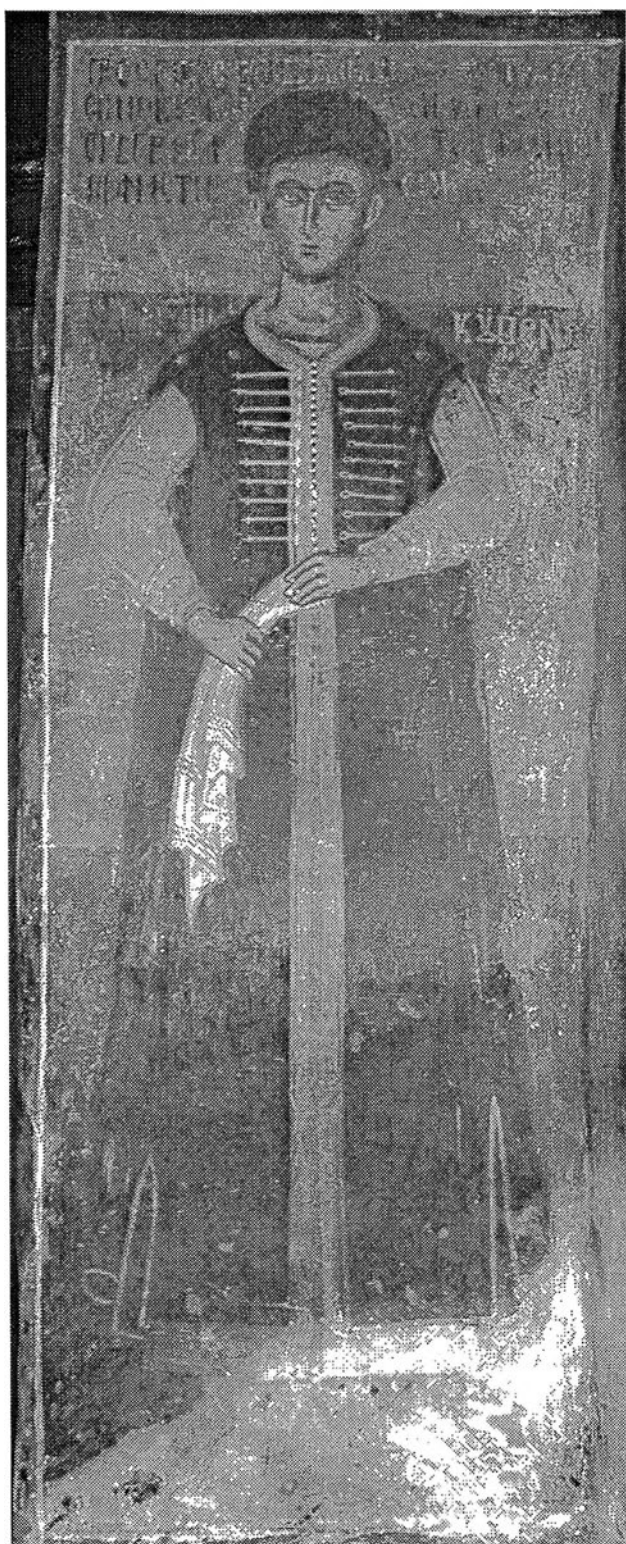




Композициите на северниот ѕид во олтарскиот простор



Посмртниот портрет на Купен, протезис, западна страна на прислонет лак



Во зоната непосредно под пророците, на јужниот, западниот и на северниот сид се нижат еднаесет сцени од циклусот на Великите празници од кој се изоставени Вознесението Христово и Слегувањето на св. Дух.¹ На северниот сид во истата зона, овој циклус се комбинира со циклусот Христови страдања. Распетите како дел од Додекаортонот подеднакво им припаѓа на Страстите, а сцената Мироносици на Христовиот гроб, која вообичаено се прикажува како тринаесетта меѓу Великите празници, е илустрација и во циклусот Воскресни евангелија.

Започнувајќи на јужниот сид во олтарскиот простор по Благовештението, циклусот на Великите празници² продолжува со сцената на Раѓањето Христово (РОЈДАСТЕО ХЕО), која заради поставеноста на иконостасот со мал дел останува во олтарскиот простор и целосно е видлива во наосот. Наративно претставена во „растреперен„ карпест пејзаж со ниска вегетација, композицијата е избалансирана со рамномерно поставување на учесниците во настанот и со сите познати детали.³ Централно е поставена Богородица која лежи со потсвиени нозе, свртена малку кон новородениот Христос со поткрената рака и отворена дланка. Меѓу неа и јаслите со повиениот младенец се спушта бел звезден зрак. Зад карпите во заднината две групи фигури ја опкружуваат Богородица со новороденчето - че-

¹ Распоредот на фреските во наосот што ја донесува П. Миљковиќ-Пепек ги нотира само зоните без поединечна идентификација на сцените, сп. Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимнички манастир кај Преспанското Езеро, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80, 188, сх. 1 и 2. Набројување на сцените по зони (одоздола нагоре) без опис и научен апарат, донесува Bardzieva-Trajkovska D. et all., Church Holy Mother of God - Slivnica Monastery, Analysis and Initial Conservation of the Fresco Painting, Makedonida, Skopje 2005, 14-15, 16-18.

² За најважните податоци за овој циклус, Покровский Н. В., Евангелие въ памятникахъ иконографии преимущественно византийскихъ и русскихъ, С.-Петербургъ 1892; Millet G., Recherches sur l'icônographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris (1916) 1960², 15-30, 67-284, 396-460; Kitzinger E., Reflections on the Feast cycle in the Byzantine Art, СА 38, Paris 1988, 51-73.

³ Извор: Лука 2, 4-19; Матеј 1, 25 и 2, 9-11. За другите литературни извори и иконографијата в. Покровский Н. В., н. д., 48-98; Millet G., н. д., 93-135; Lafontaine-Dosogne, The infancy of Christ, The Kariye Djami 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 208-214.

тири ангели со подадени покриени раце и мудреците (без коњи ?), од кои е сочуван само фрагмент од едната фигура. На овчарчето што свири на кавал му приоѓа ангел со благослов. Во преден план на долната зона е претставено капењето на малечкиот Христос за кого се грижат две жени со шамии на главите.⁴ Едната го држи во skutot, а друга полева вода во правоаголен сад. Свртен со грб кон нив, Јосиф седи со испружени раце кон старецот во гуња. Јосиф е претставен како средовечен, а не како стар, побелен човек. Освен оваа произволност на сликарот и поретко среќаваната правоаголна форма на садот за капење,⁵ композицијата нема особености што ја разликуваат од повеќето претстави од почетокот на XVII век во кои се инкорпорираат схемите од изминатите времиња.⁶ (Т. XXXII)

Сретението (СРЃЋЕННЃ ХЃО) е претставено вообичаено - околу жртвеникот врз кој има затворен кодекс, стојат Јосиф со две грлици во рацете, Богородица и пророчицата Ана меѓу нив. Отспротива на скалесто постолје стои ерусалимскиот првосвештеник Симеон Богопримец држејќи го малечкиот Христос во прекриените раце. Со упатен поглед нагоре, но не и со крената рака, пророчицата Ана држи отворен свиток со текстот на нејзиното пророштво за месијанската улога на Христос (СНН М/ЛНДЃ/НЦЃ Н/ЃБО I ЗЃМ/Л).⁷ Во заднината е сликана архитектура со велум. (Т. XXXII)

Композицијата на Сретението имала свои развојни промени во однос на симетријата на поставувањето на фигурите, особено во палеологовскиот период, при што во некои споменици се истакнува улогата на Богородица со нејзино пос-

⁴ Деталот со забраденоста на жените во ова сцена е забележан како појава во првата половина на XIV век (Доња Каменица) и се следи како карактеристичен во втората половина на XV век (Лескоец, Матка) и особено во делата на костурската работилница од крајот на XV век, сп. Вџлева Ц., Сцената Рождество в Кремиковския и Погановския манастир в контекста на костурската художествена продукция, Ниш и Византија IV, Зборник радова, Ниш 2006, 301 со постара литература.

⁵ Јосиф е така насликан и во црквите Св. Димитрија Елеусас (1608/9 г.) во Костур (сп. Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναους της Καστοριάς, Συμβολὲ στη μελὸτη της μνημειακῆς ζωγραφικῆς της δυτικῆς Μακεδονίας, Αθήνα 2002, сл. 26), во Добрско (Флорева Е., Старата црква в Добърско, сл. 40) и Сеславци (1616 г.) каде што и садот за капење има правоаголна форма (сп. Каменова Д., Сеславската црква, София 1977, сл. 28).

⁶ Τοῦρη Α., Οι Ναοὶ του Ἀγίου Νικολάου στη Βάτσα και του Ἀγίου Μηνῆ στο Μονοδῶνδρι, Προσῶγγιση στο ὄργιο των ζωρηφόρων αλφῶ του Λινοτάφι, Αθῆνα 1991, 72–74 со бројни примери.

⁷ Извор: Лука 2, 22-38. Основни податоци за иконографијата кај Покровскиот Н. В., н. д., 99-109; За потеклото на овој текст од црковната поезија, сп. Марковић М., Циклус Великих празника, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 109.

тавување во средишниот дел на сцената.⁸ Ваквата композиција е повообичена во спомениците од крајот на XV век⁹ и е честа во идните столетија. Во Сливница прави впечаток колористички различно третираната подлога пред чесната трпеза, како еден вид граница помеѓу првосвештеникот Симеон (кој ја препознал божественоста на младенецот) и помеѓу родителите на Христос.

Крштевањето на Христос (H ΒΑΠΤΙΣΜΟΣ Τῆ ΧΥ) зазема поголема сидна површина зашто во сцената требало да се вклучи и прозорецот на јужниот сид, така што има одредена асиметрија во инаку традиционалната и едноставна композиција.¹⁰ Во средина на реката Јордан стои Христос врз камена плоча под која извираат пет змејолики суштества.¹¹ Тој е свртен со гест на благослов кон св. Јован Претеча кој стои на карпестиот брег. Претеча гледа кон небото од каде што во зрак се спушта св. Дух во вид на раскрилен гулаб, а со десната рака ја допира Христовата глава. На спротивниот брег група од три ангела се во благ наклон со прекриени раце. Во водата, меѓу мноштво риби се и персонификациите на морето и реката Јордан.¹² Првата е млада женска фигура со круна,¹³ со чун во левата рака, а во десната држи тризабец со две прободени риби. Оваа впечатлива фигу-

⁸ За влијанието на литературата во иконографијата во оваа сцена в. Meguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, New Jersey 1994, 84-90, 97-98; Sinkević I., *Changes in the composition of the Presentation of Christ in the temple in Palaeologian times*, Културно наследство XXVIII-XXIX (2202/2003), Скопје 2004, 33-39 со постара литература.

⁹ Спореди, на пример, во манастир Матка (Суботиќ Г., Охридската сликарска школа од XV век, Скопје 1980, сл. 111) и во Поганово (Живковић Б., Поганово, Цртежи фресака, (предговор Г. Суботић), Београд 1986, пр. V)

¹⁰ Извор: Матеј 3, 13-17; Марко 1, 9-11; Лука 3, 21-22; Јован 1, 29-34. За иконографијата на Крштевањето в. Покровский Н. В., н. д., 159-192; Millet G., н. д., 170-186; Татић-Ђурић М., Икона Христовог крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе, Зборник радова Народног Музеја 4, Београд 1964, 267-279.

¹¹ За есхатолошката симболика на детаљот, сп. Костовска П., Симболичното значење на претставата на Христовото крштевање во црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп, *Balkanoslavica* 26-27, Прилеп 1999-2000, 39-58; се среќава и во споменици од т. н. охридска сликарска школа, на пример, во параклисот во Св. Константин и Елена, Охрид (Суботиќ Г., Константин и Елена у Охриду, прт. 8) или во црквата во Годивје (Суботиќ Г., Охридската сликарска школа од XV век., прт. 7).

¹² Опширно за овие персонификации во средновековните споменици кај Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 101-102.

¹³ Овој детаљ што го има во некои постари споменици, на пример, Перивлепта во Мистра (1360-1370 г.), сп. Achemastou-Potamianou M., *Greek Art, Byzantine Wall-Paintings*, Athens 1994, сл. 151, се среќава и во композициите во католиконот на светогорскиот манастир Дионисијат од 1547 г. (сп. Вокотџулоф А. П., *Ιερή Μονή Ἀγίου Διονυσίου, ἱερίον Ἱεροφ* 2003, сл. 227), костурските цркви Панагиа на архонтот Апостолаки (Πελεκανάδηφ Στ., н. д., сл. 232) и Св. Димитрија Елеусас, сп. Παῦσιδου Π. М., нав. место.

ра облечена со црвен хитон јава на делфин. Допојасната фигура на средовечен човек (бела коса и темна брада) со перизома, држи сад од кој тече вода - метафора на изворот на реката. (Т. XXXIII) Најблиски аналогии за копозицијата на Крштевањето наоѓаме во црквите Св. Димитрија Елеусас (1608/9 г.) во Костур¹⁴ и Св. Теодор Тирон и Стратилат во Доброско.¹⁵

Претставата на најголемото чудо што го направил Христос во животот, Воскресението на Лазар (ΒΑΣΙΛΕΥΣΕΝΝΕ ΛΑΖΑΡΟΥ), ги има основните елементи на композицијата.¹⁶ Зад Христос како централна фигура стојат апостолите, а пред него во проскинеза се сестрите на Лазар. Десно е Лазаревата гробница од која едно момче со напор го симнало капакот. Воскреснатиот Лазар со завиткано тело, исправен - прогледал.¹⁷ Во заднината пред градската капија група Евреи сведочат на чудото во Витанија. (Т. XXXIII)

Влегувањето во Ерусалим (ΒΑΝΘΦΟΡΟΣ) ја има едноставна композиција, без епизоди.¹⁸ Во преден план е Христос јавајќи на бело осле пред кое е послана кошула. Тој држи свиток и благословува, сврген кон групата апостоли која се движи зад него. Од веќе познатите жанр елементи, овде е насликано детето кое го храни ослето и друго кое ги сече палмовите гранки со секира. Во заднината е Ерусалим претставен со тврдина и две градби во средината. Пред портите излегле група граѓани да го дочекаат Христос. (Т. XXXIII)

Преображението Христово¹⁹ (ΠΡΕΟΒΡΑΞΕΝΝΕ ΧΕΘ) е сликано во истата зона, но на северниот сид. Во карпест пејзаж со вегетација стои Христос (Ιϥ Χϥ) во божествена светлина, држејќи затворен кодекс со левата и благословувајќи со десната рака. Мандорлата е комбинација од круг, елипса и четири зраци кои во нееднаква должина остро се спуштаат надолу.²⁰ Пророците Илија и Мојсеј стојат

¹⁴ Παῦσίδου Π. Μ., н. д., сл. 2

¹⁵ Флорева Е., н. д., сл. 37

¹⁶ Извор: Јован 11, 17-37. За иконографијата в. Покровский Н. В., н. д., 249-257; Millet G., н. д., 232-254.

¹⁷ Според положбата на телото на Лазар, сливничката композиција е најблиска до оние во манастирите Дионисијат и Св. Павле на Света Гора, сп. Millet G., н. д., сл. 223-234.

¹⁸ Извор: Матеј 21, 1-6; Марко 9, 1-6; Лука 19, 29-35. За иконографијата в. Покровский Н. В., н. д., 258-266; Millet G., н. д., 255-284.

¹⁹ Извор: Матеј 7, 2-6; Марко 9, 2-7; Лука 9, 28-25. За иконографијата в. Покровский Н. В., н. д., 195-204; Millet G., н. д., 216-231.

²⁰ Не сосем иста, но на овој начин оформена мандорла на Христос во Преображението е забележана во повеќе споменици од XVI век (Зрзе, Моливоклизија, Поганово, Добрикево, Трескавец), сп. Мако В., Геометријски облици нимбова и мандорли у средновековној уметности Византије,

свртени кон Христос со подадени откриени раце. Тројцата апостоли, Петар, Јован и Јаков, сите со ореоли, заслепени од таворската светлина се претставени во подножјето на карпите. (Т. XXXIV) Со незначителни разлики сливничкото Преображение има најблиски аналогии во црквите Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур²¹ и Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат во Доброско.²²

Распетието на Христос (ΡΑΣΠΕΤΗΝ ΧΡΙΣΤΟ) има текстуална основа во сите четири евангелија.²³ Во средиштето на композицијата е прикажан крстот врз кој е извиеното тело на Христос со падната глава врз десното рамо. Долу стои Богородица и гледа во Христос со подадени раце во жалост. Зад неа стојат три жени со ореоли. На другата страна под крстот е младиот апостол Јован, претставен со свиено тело во таговен грч. Наведнатата глава си ја допира со десната рака, а левата е подадена кон Христос. Зад него стои војник со копје и штит, со бела куса брада, бела шамија и ореол околу главата, гледа со крената рака кон Христос. Најверојатно станува збор за центурионот Лонгин.²⁴ Во заднината се уште и двајца распнати разбојници со опуштени тела, рацете им се зад хоризонталната пречка на крстот, а главите паднати на телото. Оној што е претставен десно од Христос има ореол и со тоа е посочен како праведниот разбојник. Овие распетија се насликани така што изгледа дека се надвор од градските сидини кои во рамна линија ја оградуваат предната група фигури. Деталите што се вообичаени за композицијата - Сонцето и Месечината, ангелите, како и Адамовиот череп во подножјето на Христовото распетие, овде се испуштени. Сцената воопшто спаѓа меѓу поредуцираните композиции.²⁵ (Т. XXXIV)

По Распетието следуваат Оплакувањето, кое му припаѓа на циклусот Христови Страдања и двете композиции Мироносиците на Христовиот гроб и Слегу-

Србије, Русије и Бугарске, Зограф 21, Београд 1990, 54; веќе издиференцирани трикраки шилести зраци има сцената во параклисот на Св. Јован Богослов во Богородица Мавриотиса во Костур (Πελεκανάδης Στ., н. д., сл. 210); дека стрелестата мандорла е карактеристична за критски сликари потсетува и Пејић С., н. д., 112, со постара литература.

²¹ Πελεκανάδης Στ., н. д., сл. 232

²² Флорева Е., н. д., сл. 45

²³ Матеј 27, 35-56; Марко 25, 24-41; Лука 23, 33-49; Јован 19, 18-34. Основни податоци за иконографијата, кај Millet G., н. д., 396-460

²⁴ За мешањето на двете личности кои не се именувани во евангелието, центурионот и копјаникот, сп. кај Марковић М., н. д., 111 со постара литература.

²⁵ За варијантите во поствизантиските балкански споменици сп. Шево Љ., Манастир Ломница, Београд 1999, 14-115; Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 68 со примери и литература.

вањето во ад, кои ги разгледаваме во контекст на програмата на олтарскиот простор. (Т. XXX)

Успението на Богородица²⁶ (УСПЕЊИЕ БЦѢ) со едноставната, но богата композиција ја зазема најголемата површина на западниот ѕид. Околу одарот на Богородица (МНГ ΦV),²⁷ прекриен со двослојна орнаментирана прекривка, се собрани апостолите во две групи предводени со светите Петар и Павле. Нивните движења се различни - св. Петар држи кадилница, некои апостоли се со подадени прекриени раце, а други во гест на жалост си го допираат лицето. Тука се присутни и двајца архијереи со кодекси во рацете,²⁸ како и двајца поети со отворени свитоци. Мелодите, кои се идентично насликани - белокози, со бели турбани и црвени облеки, несомнено се св. Јован Дамаскин и св. Козма Мајумски. Како автори на поетски текстови во чест на Богородица, тие скоро редовно се сликаат во рамките на оваа композиција. Текстовите што се испишани на нивните свитоци се тешко читливи и не можеме да ги идентификуваме, но може да се претпостави дека тие се напишани според упатство од Ерминијата.²⁹ Св. Јован Дамаскин стои на десната страна со текстот: ΠΝΑΠΖ.Ι/ΟΣΠΑΖΗ/ΟΝΟΔΙ/Η.ΗΙΛΗ/ΤΕΡΑ, а лево е св. Козма Мајумски со текстот: .../ΣΕΗΔΡ/ΣΤΗΣΤ/ΒΕΤΟΝ/ΒΡΟΤΟΝ/ΧΣΗΑΤ/ΗΣ. Во средиштето на композицијата е Христос во купава мандорла држејќи ја душата на Богородица. Околу него има светлина и група од шест ангели чија бестелесност е потенцирана со монохромija во светлосиво. На врвот од тој светлосен полукруг се намира фрагмент од херувим, сега оштетен од поправките на прозорецот. Сосема горе, меѓу крововите на сликаната архитектура, во два црвени облака се претставени по шестмина апостоли. Пред одарот на Богородица стојат два еднокраки шанда-

²⁶ Извор: Смртта на Богородица е опишана во апокрифното евангелие на Тома и во текстови на св. Јован Богослов, св. Мелетиј и Јосиф од Ариматеја. За иконографијата на Успението в. Wratslaw-Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition de la Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica III/1, Prague 1931, 134-180; Радојчић С., Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 181-193; Grabar A., Les images des poètes et des illustrations dans leurs ouvres dans peinture byzantine tardive, Зограф 10, Београд 1979, 13-14

²⁷ Легендата е испишана на самиот одар до десната рака на Богородица.

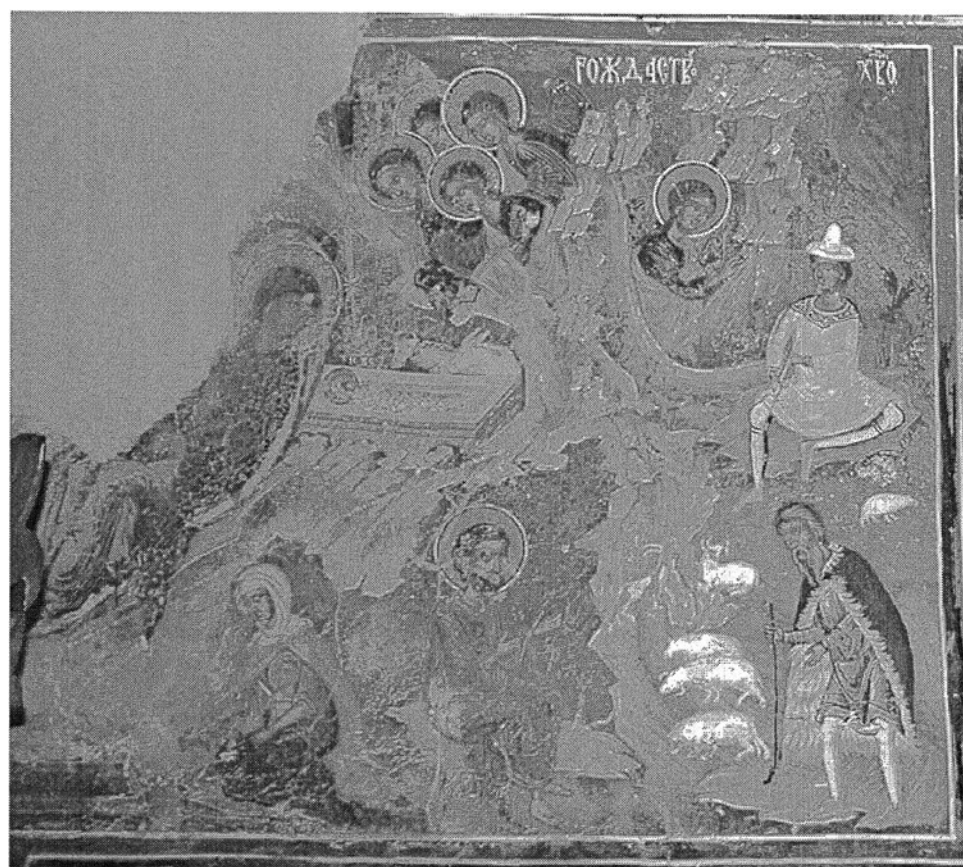
²⁸ Во двајцата архијереи, средовечниот со долга темна брада и белокозиот со средно долга бела брада, би требало да се препознаат некои од четворицата архијереи кои ги наведува Јован Дамаскин - Дионисиј Ареопagit, Јеротеј, Тимотеј и Јаков брат Божји (Аделфотеос), сп. Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998, 82 со постара литература

²⁹ Διονισίου του εκ Φουρνα, Ερμενεῖα τῆς ζωγραφικῆς τεχνῆς, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμεύου, εν Πετροπολει 1909, 277

на со запалена свеќа и ангелот кој со меч му ги пресечува дланките на Јефониј. Композицијата во која е изоставено Вознесението на Богородица, во основа е сликана во духот на палеологовската епоха, но и со карактеристики на критската уметност,³⁰ за што придонесува и монохромната претстава на ангелите околу Христос.³¹ (Т. XXXV)

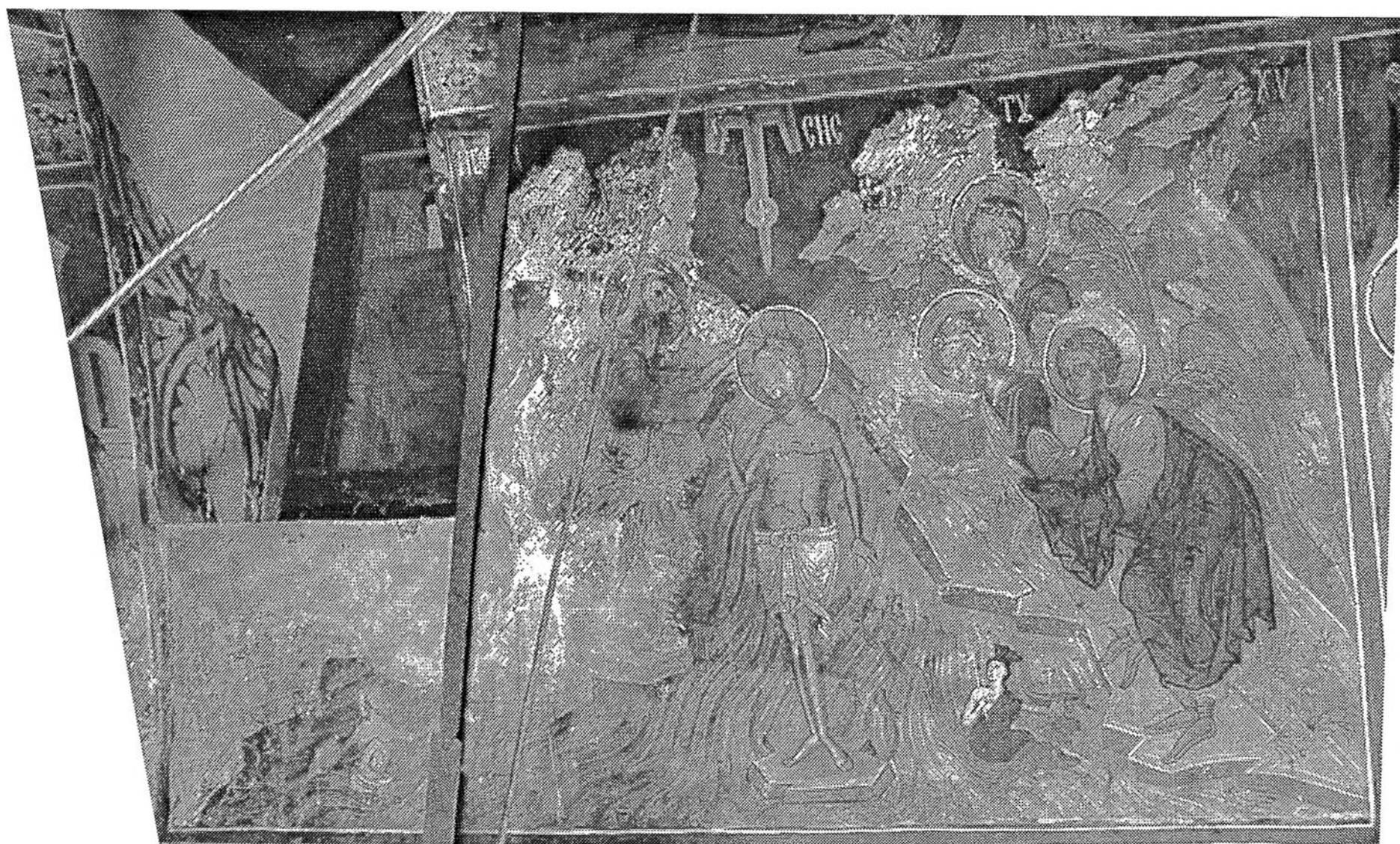
³⁰ Меѓу композициите во светогорските манастири најслични се оние во Лавра, Ксенофон и Дионисиј, сп. Millet G., Monument de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, сл. 132.1, 189.1, 197. 2; За други поствизантиски примери в. Геров Г., Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век (стенописите от Новата митрополия в Несебър), Проблеми на изкуството 2, София 1991, 28-29; Серафимова А., н. д., 71

³¹ Примери со претстави на Успението каде што има такво ликовно решение од доцниот XIV и раниот XV век натаму, види во црквите: во Костур - Св. Атанасиј Музаки (1384/5 г.), Св. Апостоли (1547г.), Панагиа Расиотиса (1553 г.), сп. Πελεκανάδης Στ., н. д., сл. 150, 198, 222б; во католиконот на Св. Никола Анапавса на Метеори, сп. Σοφιανῶφ Ζ. Δ.-Γσιγαράδαφ Ν. Ε., Ιερα Μονῆ Αγίου Νικολήου Ἀναπαυσῶ, Τρικαλα 2003, сл. 244; во католиконот на светогорскиот Дионисијат сп. Βοκοτόπουλοφ Α. Π., Ιερή Μονῆ Αγίου Διονυσίου, сл. 296; нартексот во црквата на манастирот Филантропинон (1560 г.), сп. Γαριδῆφ Μ. – Παλιουραφ Α., Μοναστηρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική, Ιωάννινα 1993, сл. 115; примери од иконописот во XV век, сп. From Byzantium to El Greco, Greek frescoes and icons, Royal Academy of Arts, London 1987, кат. бр. 23; Εικονεφ τηφ κρητικηφ τεχνηφ, εισαγωγή Μ. Χατζηδακηφ, Ηρακλειον 1993 (каталог), кат. бр. 87; Βοκοτοπούλοφ Α. Π., Η εικόνα του Νικολάου Ριτζου στο Σαραγεβο. Εικονογραφικεφ παρατηρήσεις, Δελтиον τηφ χριστιανηφ αρχαιολογικηφ εταιρειαφ, Αθηνα 2005, 207–225, сл. 11 и други.



Јужен сид, горна, трета зона





Јужен сид, горна, трета зона





Северен ѕид, горна, трета зона





Западн сѣд



Циклусот содржи девет сцени и започнува на средината помеѓу средишниот и западниот травеј во црквата, во втората зона на јужниот сид, а продолжува на северниот сид каде што сцените меандрично се мешаат со Великите празници во погорната зона и со сцени од циклусот на Христовите дела и чуда во нерамномерен раскажувачки ритам и редослед.

Почетната сцена на циклусот е Миѣњето на нозете на апостолите (ΣΜΗΝΕ ΝΗΕ ΑΠΟΣΤΟΛΟΜЬ), како што е опишано кај евангелистот Јован (13, 3-17) и како што препорачува сликарскиот прирачник.¹ На полукружна клупа седат десет апостоли, од кои двајцата во предниот план си ги врзуваат сандалите. Христос е облечен во црвен хитон со бела престилка орнаментирана со хоризонтални линии и лозица меѓу нив. Обете раце му се прекриени со бела крпа орнаментирана со ромбоидни елементи, во која ја прифаќа ногата на апостол Петар. Со десната рака Петар покажува на својата глава. На подот стои сад со вода, чија форма е неопределана, а изгледа требало да биде четирилисна. (Т. XXXVI)

Иако одговара на редоследот според евангелските раскажувања, оваа композиција со стандардна иконографија² поретко се слика како почетна сцена на циклусот Страдања. Такви примери каде што Миѣњето на нозете ѝ претходи на Тајната вечера се забележани и во постари споменици,³ како и во современите на

¹ Διονισίου του εκ Φουρνα, Ερμενεῖα τῆς ζωγραφικῆς τεχνῆς, ὑπο Α. Παπαδοπούλου-Κεραμευφ, εν Πετροπολει 1909, (=Ερμενεῖα) 103-104.

² За иконографијата на сцената в. Покровский Н. В., Евангелие въ памятникахъ иконографіи преимущественно византийскихъ и русскихъ, С.-Петербургъ 1892, 296-298; Millet G., Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris (1916) 1960², 310-325.

³ За отстапувањето од стандардната практика, сп. Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, Нови Сад 1965, 71 со примери меѓу кои и Св. Богородица во Матка (1497 г.) и Св. Спас во Штип (1601 г.); таков е случајот и во католіконот на Св. Никола Анапавса на Метеори, сп. Σοφιανῶφ Ζ. Δ.-Τσιγαράδαφ Ν. Ε., Ιερα Μονῆ Αγίου Νικολῆου 'Αναπαυσῶ, Τρικαλα 2003, види схема.

сливничкиот живопис - Кириловски манастир,⁴ Св. Панагиа на архонтот Апостолаки,⁵ Добрско⁶ и во Сеславци.⁷

По ритуалното миѣње следува Тајната вечера⁸ (ΤΑΙΝΗ ΒΕЧΕΡΑ) насликана на голема површина што доминира на јужната половина од западниот травеј. Стандардната иконографија е во варијантата карактеристична за подоцнежниот период во уметноста.⁹ Умешно користејќи ја кривината на прислонетиот југозападен лак, сликарите ја организирале композицијата така што Христос е оската околу која симетрично се поставени единаесет фигури на апостоли. Христос држи свиток во левата рака, а десната со гест на благослов ја положил на масата. Ликовните акценти се на благословувањето на трпезата, обраќањето на Јован со прашањето за можниот предавник и посегашето на Јуда по рибата како очигледен показ за предавството на Христос. Другите апостоли се претежно статични и имаат ореоли. На масата се поставени разни садови (каленици, бокал, ибрик, шише, чаша), прибор за јадење (лажици, нож) и храна (репка, триаголници и кружни парчиња леб). Има детали кои претставуваат врска со претходната сцена. Садот со рибата има иста четирилисна форма, а работ на масата каде што се прислонети апостолите со Христос е обвиткан со бела ткаенина орнаментирана како и престилката на Христос во Миѣњето на нозете. (Т. XXXVI)

Во Молитвата во Гетсиманската градина (ΠΟΙΝΗΑΝΝΕ ΑΠΟΣΤΟΛΟΝ), сцена со која овој циклус продолжува на северниот ѕид во иста зона (Т. XXXVII), Христос е претставен двапати - како се моли со подадени раце кон небото и, на другата страна како разговара со апостол Петар. Во преден план се десетмина заспани апостоли во различни пози. Во карпестиот пејзаж е насликано и дрво како обезлежје за маслинова гора. Настанот на духовното Христово страдање е опишан во

⁴ Миѣњето на нозете и Тајната вечера еднотрудно се сместени во најгорната зона на западниот ѕид, сп. Пандурски В., Кириловскиот манастир, София 1975, 17-18, сл. 13-14.

⁵ Овие две сцени ги дели Успението на Богородица на западниот ѕид, сп. Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναους της Καστοριάς, Συμβολή στη μελότη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικῆς Μακεδονίας, Αθήνα 2002, с. 9.

⁶ Флорева Е., Старата црква во Добърско, сл. 51

⁷ Каменова Д., Сеславската црква, София 1977, с. на стр. 116

⁸ Извор: Матеј 26, 21-23; Марко, 14, 18-20; Лука 22, 21-23; Јован 13, 21-25.

⁹ За иконографијата и за стандардното место на композицијата, в. Покровский Н. В., н. д., 267-287; Millet G., н. д., 286-309; Тодић Б., н. д., 111.

сите евангелија, но разговорот со Петар го наведуваат само Матеј (26, 40) и Марко (14, 38).¹⁰

Композицијата што го илустрира Предавството на Јуда (ΠΡΕΔΑΝΣΗ ἸΟΥΔΑ) се наоѓа до Преображението во горната зона на овој сид. Таа го содржи бакнежот на Јуда и епизодата со отсечувањето на увото на Малх.¹¹ Во средина на композицијата стои Христос со (врзани ?) раце пред себе,¹² свртен кон Јуда кој го бакнува. Боениот слој овде е доста оштетен и тешко се распознаваат контурите на двата лика. Од толпата настроена да го нападне Христа, еден го зграпчил за химатионот. Други стојат со копја или носат факели, замавнуваат со секира, со мечови, а еден свири на дувачки инструмент. Во долниот десен агол апостол Петар му го сече десното уво на Малх, слугата на свештеничкиот поглавар (Јован, 18, 10). (Т. XXXVII)

Нетипично во оваа сцена е вклучувањето свирач на дувачки инструмент што нема основа во евангелијата,¹³ ниту во ерминијата. Најверојатно е дека сликарот имал асоцијација на понатаму претставеното Исмејување на Христос.¹⁴ Интересно е дека истата иконографска грешка ја има и композицијата во Добрско.¹⁵

Следува Судието на Христос (...ΔΙΚΗ ΓΑ) претставено во единствена композиција која илустрира неколку последователни настани опишани во Новиот Завет и во Никодимовото апокрифно евангелие - Христос пред првосвештениците Ана и Кајафа,¹⁶ Христос го водат пред Пилат¹⁷ и Пилат си ги мие рацете.¹⁸ Вака компонираното прикажување на Судието Христово е забележано од крајот

¹⁰ За иконографијата на сцената в. Покровский Н. В., н. д., 299-300; Millet G., н. д., 310-325

¹¹ Покровский Н. В., н. д., 300-301; Millet G., н. д., 326-344.

¹² Најверојатно е дека незграпното оформување на рацете дава таков впечаток - десната рака на Христос е неодредено испружена и, доколку тесниот црвен дел што со неа се спојува не е неговата лева рака, тогаш тоа е свитокот што вообичаено би требало да го држи, а е сликан со црвена боја (!?).

¹³ Матеј 26, 47-56; Марко 14, 43-51; Лука 22, 47-53

¹⁴ Не е исклучено дека од некаде, некоја постара композиција можела да биде погрешно протолкувана, како што било, на пример, свирењето во рог на фреската од 1494 г. во една црква на Кипар (сп. Charalamidis P. C., *Postbyzantine scenes from the Passion of Christ in the church of the Holy Cross of Agiasmati*, Cyprus, ЗЛУ 34-35, Матица Српска, Нови Сад 2003, сл. 6).

¹⁵ Флорева Е., н. д., сл. 47. Во програмата на оваа црква е изоставено Исмејувањето на Христос.

¹⁶ Матеј 26, 65; Марко 14, 63

¹⁷ Матеј 27, 2; Марко 15, 1; Лука 23, 1; Јован 18, 28

¹⁸ Матеј, 27, 24. За иконографијата в., Покровский Н. В., н. д., 301-308; Радојчић С., *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 211-236.

на XV век и зачестува во XVI-XVII век со мали разлики во деталите.¹⁹ Може да се забележи дека во различното насловување на композицијата провејува субјективна нагласка од сликарот во илустрирање на темата. Така како што сливничкиот мајстор го имал на ум Христовото водење „...да го судат„ во натпис-легендата го имаат и други споменици.²⁰

Во Сливница војничката гарда го приведува Христос со врзани раце во одаите на Пилат. Еден од војниците го турка со обете раце по рамената. Раздирјќи си ја облеката Кајафа ги предводи првосвештениците пред Пилат кој седи на висок престол со наслон. Со лик на старец,²¹ со затворена круна на главата и во богата одежда, Пилат е претставен како ги мие рацете. Свртен е кон жена си Прокла која му порачува да не му прават ништо на Христа (Матеј, 27, 19). Таа има бела шамија на главата и живо покажува кон Христос. Еден слуга облечен во бело полева вода во кружниот сад каде што Пилат ги измива рацете. Во преден план е масата врз која лебди свитокот со напишаната пресуда и прибор за пишување.²² Во заднината се репрезентативни архитектонски градби од кои е интересна онаа што го надвишува Пилат. Таа сосема наликува на камбанарија со две своа што бијат.²³ (Т. XXXVIII)

Бидејќи претходната сцена илустрира наеднаш три настани во чие меѓу време се случувале и други - тие се насликани во долната зона и тоа: непосредно под Издајството на Јуда е прикажан и неговиот крај како јасно искажана последица, а трикратоното Петрово одречување дошло по него за да биде непосредно под Судењето на Христос како логична целина.

¹⁹ Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 81-82 со постара литература и примери.

²⁰ Во Илиенци (1550 г.) - „Суд Пилатов„; во Св. Атанасиј во Шишево (1565 г.) - „Водењето кај Пилат„; во Ломница (1607/8 г.)- „Осудувањето на Пилат„ (сп. Шево Љ., н. д., 76, сл. XIV). Легендите на сцените го потенцираат миењето на Пилатовите раце во Поганово - „Миењето на Пилат„ (1499/1500 г.), сп. Живковић Б., н. д., сх. 25; Кучевишкиот манастир Св. Архангели (1591 г.), сп. Серафимова А., н. д., 81, сл. 26.

²¹ Сликарскиот прирачник препорачува лик на млад човек, сп. Ерменџиџа, 105; младолик, но белокоп е Пилат и во Св. Атанасие (Св. Никола) во с. Шишево.

²² Детално за масата со приборот (каламарион, дивит, калем) насликани во Протатон, охридска Перивлепта и Полошко, в. Радојчић С., н. д., 226-228

²³ Како пример сличен на сливничкиот ќе укажеме на камбанаријата насликана во сцената Апостол Јован ја пишува Апокалипсата од 1599 г. во Новата митрополија во Несебр, сп. Геров Г., Класифицирањето на правението во балканското изкуство од XVI век (стенописите од Новата митрополија во Несебр), Проблеми на изкуството 2, Софија 1991, 21-29, сл. на стр. 27

Каењето на Јуда и неговата смрт (ΠΡΕΒΑΔΕ ΗΧΔΑ ΣΤΕΒΥΡΝΗΝ ΗΧΔΕΟΜΒ) се прикажани во единствена сцена.²⁴ Покрај масата се тројца свештеници и еден слуга зад нив, а Јуда ги истурирл парите во форма на мали прстенчиња.²⁵ Неиздвоени посебно од овој приказ, десно се претставени мртвиот Јуда (ΙΧΔΑ) како виси на маслиново дрво и неговото (ΙΧΔΑ) подуено тело кое го јадат црви. Сè се одвива во карпест пејзаж, а во заднината е архитектонска кулиса на објект со аркадно оформен влез. (Т. XXXIX)

Враќањето на парите и самоубиството на Јуда имаат текстуална основа во евангелието на Матеј (27, 5-7), а како оформена ликовна композиција позната уште во ранохристијанската уметност, се слика во XIV век во спомениците со опширни циклуси.²⁶ Во поствизантиската уметност е омилена тема на сликарите од т.н. охридска школа и на т.н. костурската работилница од XV век, но приказот на Јуда изјадуван од црви е појава којашто започнува во првата половина на XVI век.²⁷ За најран пример се смета претставата во Св. Никола Магаљу во Костур, сликана по 1504/5 г., каде што обесениот Јуда е во иста рамнина со пештерата (јама) во која се назира тело.²⁸ Претставата не се среќава во спомениците сликани од критските мајстори на Света Гора, ниту на Метеори, туку е најчеста онаму каде што работеле сликарите од севрозападна Грција - во манастирите Филантро-

²⁴ Покровский Н. В., н. д., 309-310; Millet G., н. д., 585-586

²⁵ Забележано е дека формата на парите во вид на алки или прстени е формата на средновековно платежно средство, сп. Тодић Б., н. д., 111.

²⁶ Кесић-Ристић С., Циклус Христових страдања, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 125 со постара литература.

²⁷ Αχελήστου-Ποταμιήνου Μ., Η μονὲ τῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρῆτη φήσῃ τηφ μεταβυζαντινῶφ ζωγραφικῶφ, Αθῆναι 1995², 87-88, со постара литература; Tourta A., The Judas Cycle? Byzantine Examples and Post Byzantine Survivals, Byzantinische malerei, Bildprogramme-Ikonographie-Stil, Simposion in Marburg 1997, Reichert verlag Wiesbaden 2000, 321-335, со примерите од XV век каде што двете сцени (враќање на парите и бесењето на Јуда) обично се поставени една врз друга на една површина - Св. Никола Веви, Лескоец, Драгалевци, Св. Никита, или поретко една до друга како во стариот католикон во манастирот Преображение на Метеори од 1483 г.; за застапеноста на сцената (без Јуда во пештера) во циклусот Страдања во спомениците на територијата на Пејската патријаршија в. Петковић С., н. д., 72 (Св. Никола во Мушниково, Св. Никола и Св. Јован во Велика Хоча и др.).

Да укажеме и на примерот во црквата Св. Спас во с. Добри Дол кај Скопје од 1576 г. (сцената не е забележана при обработката на споменикот), сп. Видоевска Б., Црква Св. Спас, с. Добри Дол-Скопско, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 167-172).

²⁸ Αχελήστου-Ποταμιήνου Μ., н. д., 88. За датирањето на костурската црква сп. Суботић Г., Костурска сликарска школа. Наслеђе и образование домаћих радионица, Глас САН, CCCLXXXIV, Београд 1998, 125

пинон, Дилиу, Велциста и други.²⁹ Епизодата со Јуда во пеколот изјадувана од цркви, меѓу спомениците во Македонија засега е позната уште во наосот на Св. Архангели во Кучевишкиот манастир (1591 г.)³⁰ и во Св. Спас, Штип, од 1601 г.³¹

Одречувањето на Петар (ΟΤΒΕΓΓΕΝΝΕ ΠΕΤΡΟΒΕΪ) дека бил со Христос е опишано во четирите евангелија.³² Сцената го илустрира одречувањето во три наврати: во преден план на композицијата е запалениот огин крај кој Петар си ги грее стапалата седејќи со војници;³³ крај вратата Петар разговара со слугинката, а горе во куќата со еден човек. Петелот што запеал по третото одречување е насликан на покривот од сликаниот објект, а на спротивната страна е Петар кој „горко заплакал“. Сливничката претстава е најверојатно илустрација на текстот според Лука, затоа што таму се спомнува „некој човек“, како што е овде насликано, а не двапати жена. Дворот со запален огин, за кој говорат евангелијата, овде е илустриран со карпест терен пред архитектонски кулиси. (Т. XXXIX)

Во продолжението на долната зона е композицијата со Исмејувањето на Христос (ΠΟΡΥΓΑΝΝΕ ΪΒΟ), која во основата ги следи елементите на средновековни-

²⁹ Во манастирот Варлаам на Метеори ја нема епизодата со Јуда во пеколот, сп. Αχελῆστον-Ποταμῆνον Μ., нав. место, сл. 55б (Филантропинон), 82б (Дилиу), заб. 707 (за примерот на епизодата и во Св. Никола во Велвендос од 1591 г.). За црквата Преображение во Велциста кај Јанина, сп. Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, sl. 25 a, b.

Треба да се укаже и на композицијата од 1550 г. во Илиенскиот манастир кај Софија, каде што во северозападниот агол на наосот, во единствена сцена е претставено Враќањето на парите, бесењето и под него Јуда во јама (пеколот), што не е забележано од истражувачите на споменикот, сп. Кирил А., Илиенските стенописи од 1550 година в контекста на духовниот живот на епохата, Изкуство 9-10, София 1990, 4; Истиот, Зидно сликарство цркве Светог Илије у Илијенском манастиру, ЗЛУ 29-30, Нови Сад 1993-1994, 309.

³⁰ Овде не е насликано враќањето на сребрениците, а обесениот Јуда е над јамата со неговото тело, сп. Серафимова А., н. д., 78-79, сл. 30, каде што е наведен и примерот од Сливница (заб. 58).

³¹ Приказот на Јуда во јамата под неговото бесење, досега не е забележан во сцената Јуда ги враќа сребрениците, претставена во олтарскиот простор над Визијата на св. Петар Александриски, сп. Петковиќ С., Црква Св. Спас во Штип, Зборник на Штипскиот музеј, II, Штип 1961, 81-96.

³² Матеј 26, 69-75; Марко, 14, 66-72; Лука 22, 55-62; Јован 18, 17-18. За иконографијата в., Покровски Н. В., н. д., 308-309; Millet G., н. д., 345-361.

³³ Во ниедно евангелие децидно не се определува составот на лугето околу огнот („оние што беа таму“), освен кај Јован (18, 18) каде што се вели дека тоа биле слугите и робовите. Сликарот подразбирал дека тоа биле војниците што го привеле Христос. Војници околу огнот има и во други споменици, сп. Millet G., н. д., сл. 379, 380.

те решенија во илустрирањето на настанот според евангелијата.³⁴ Пред архитектонска кулиса, чиј средишен дел има купола, стои босоногиот Христос на постамент, облечен во сиво-син хитон и црвена наметка, со трска наместо жезол и трнов венец наместо круна. Околу него се фарисеи, војници, свирачи и деца во различни движења. Од двете деца кои клечат ("се поклонуваат"), едното мавта со крпчиња, а третото пред Христос се превртува стоејќи на рацете.³⁵ Од двајцата музичари едниот свири на извиен дувачки инструмент,³⁶ а другиот на мало барабанче. Нивните тела не го допираат тлото, туку лебдат и како да се аплицирани на сликата. (Т. XL)

Циклусот Страдања завршува во најгорната зона со Оплакувањето (ΣΑΝΗ ΤΗΝΕ ΧΕΟ), кое е поставено по Распетието како по логичен раскажувачки редослед. Сложената иконографска тема не е заснована на евангелски текст, туку во неа влегле многу апокрифни и поетски состави.³⁷ Во преден план е положен Христос на камена подлога крај која се спуштени повојните ленти од неговото тело и судариумот за глава. Тој е во преграатките на Богородица која со рацете му ги држи рамената и таговно ја ведне главата кон синот. Никодим ги држи Христовите нозе во својот химатион, Јован наведнат ја бацува Христовата лева рака, а зад него стои Јосиф од Ариматеја. Приготвениот гроб се гледа зад нив во карпата. Од страната на Богородица уште четири жени седат и плачат, од кои едната од нив е со кренати раце. Сите фигури имаат ореоли. Во заднината се ерусалимските сидини и крстот на кој беше распнат Христос. (Т. XL) Едноставната компози-

³⁴ Матеј 27, 27-30; Марко 15, 17-19; Јован 19, 2-3. За иконографијата на сцената в. Millet G., н. д., 640, сл. 636-639; Радојчић С., Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 155-179.

³⁵ Како на пример, во композицијата од наосот во Полошко каде што ваква фигура се наоѓа исто така од левата страна на Христос (лични белешки).

³⁶ Идентичен дувачки инструмент има и во сцената во Никита од 1484 г. (лични белешки), во Поганово (Живковић Б., н. д., прт. VII); во Филантропинон (сп. Αχελήστου—Ποταμῆνου Μ., Η μόνε των Φιλανθρωπηνών και η πρῆτη φήση της μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Αθήναι 1995², сл. 536) Св. Атанасиј во с. Шишево (лични белешки); во Велциста (Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, сл. 216); во Струпецкиот манастир од крајот на XVI век (сп. Чаврџов Г., Българските манастири, 66) или во Кучевишкиот манастир (Серафимова А., н. д., 79-80, заб. 65, со коментар за видот на инструментот со ориентално потекло).

³⁷ Millet G., н. д., 489-516; Pallas D., Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Der Ritus - Das Bild, München 1965, 52-66; Meguire H., н. д., 101-108

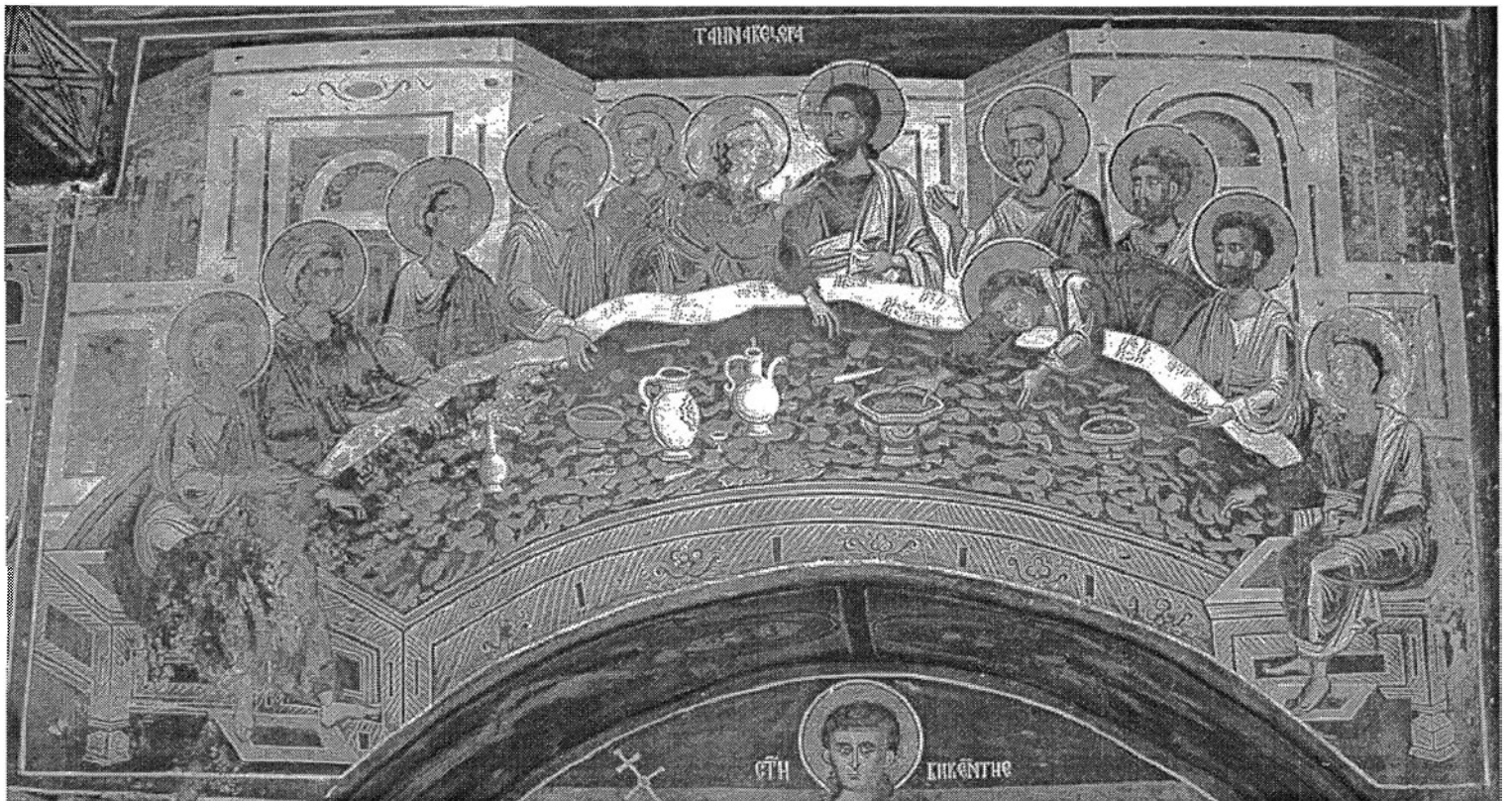
ција за образец имала решенија на Оплакувањето како што се тие во светогорските манастири Лавра или Ставроникита.³⁸

Иако распоредот на сцените кои ги илустрираат Христовите маки и страдања започнува според раскажувачкиот редослед на евангелистот Јован, не може да се каже дека преовладува следење на само еден синоптички текст. Во едноставната иконографија на сцените деталите укажуваат на извор и во другите евангелија, понекогаш и со лична интерпретација на зографот.

³⁸ Сп. Millet G., Monument de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, sl. 127/4; Χατζιδήκης Μ., Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Ἡ τελευταία φήση τῶν τῶν του στάθ τοιχογραφῶν τῆς Ἱερῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, Ἁγιον Ορος 1986, εικ. 100



Јужен сид, втора зона





Северен сид, втора зона



Северен сид, трета зона



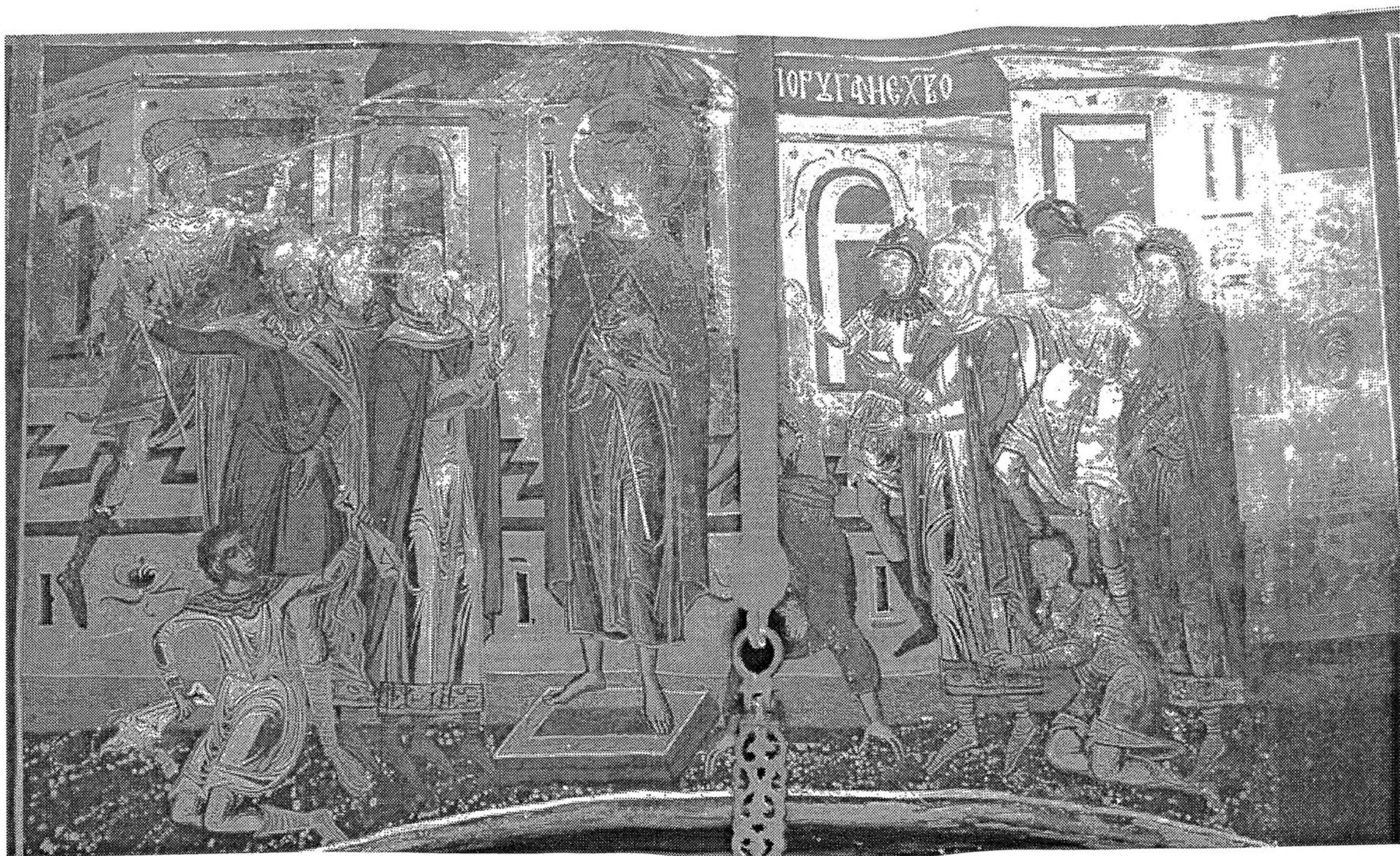
Северен сид, трета зона





Северен сид, втора зона





Северен сид, втора зона



Изборот настани од Христовиот јавен живот, што опфаќа негови дела и чуда, во Сливничкиот храм е сведен на четири сцени кои му припаѓаат и на циклусот празници по Цветниот триод, целина што е поврзана со литургискиот обред. Како што е познато, во овој циклус епизодите од Христовиот живот не се нижат според хронолошкиот редослед на настаните, туку според редоследот на богослужбените читања од т.н изборни евангелија или Пентикостарот.¹ Во ѕидното сликарство на византиската епоха циклусот бил прилично редуциран,² но под влијание на практиката во некои светогорски манастири во XVI век, тој постепено се збогатувал и во различни варијанти се среќава во монашките средини на Балканот.³

Во Сливница всушност се илустрирани одломките од евангелијата што се читаат на литургија во неделите од Велигден до Духовден и тоа: во третата недела (на Мироносиците),⁴ во средата од четвртата недела (на Раслабениот) Преполовувањето на празниците / Средопедесетница/ Руса среда,⁵ во петтата недела (на Самарјанката)⁶ и во шестата недела (на Слепиот).⁷ Сцените се наоѓаат делумно во олтарскиот простор, делумно во наосот, во истата долна зона каде

¹ Millet G., Recherches sur l'icônographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris (1916) 1960², 34-35; Радојчић С., Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 67; Мирковић Л., Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве, Београд 1961, 212-219.

² Millet G., н. д., 35-39; Underwood A. P., Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, The Kariye Djami 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background, ed. P. A. Underwood, Princeton, New Jersey 1975, 257-262

³ За овој циклус во спомениците од XVI и XVII век, в. кај Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Нови Сад 1965, 96-99; Истиот, Манастир Света Тројица код Пљевља, Београд 1974, 60-61; Суботић Г., Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (1), Лесковачки зборник XXVII, Лесковац 1987, 31; Georgitsoyanni N. E., Les Peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483), Athènes 1993, 115-120, 162-163, 168-170; Геров Г. - Пенкова Б. - Божинов Р., Стенописите на Роженския манастир, София 1993, 37-45; Кирин А., Зидно сликарство цркве Светог Илије у Илијенском манастиру, ЗЛУ 29-30, Нови Сад 1993-1994, 310-316; Серафимова А., Сликите на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 179-196 каде што се наведени и сцените од Сливничкиот манастир.

⁴ Кога се чита евангелието според Марко (15, 43 - 16,8).

⁵ Кога се чита евангелието според Јован (7, 14-30).

⁶ Кога се чита евангелието според Јован (4, 5-42).

што се поставени и сцени од Христовите страдања и од неговите поствоскресни јавувања. Исклучок е композицијата Мироносици на гробот, која е поставена во горната, четврта зона како сцена која им припаѓа и на Великите празници. Илустрацијата на литургиското читање во втората недела по Пасха, Неверувањето на Тома, е изоставена.⁸ Во олтарскиот простор се илустрирани третата и петтата недела по Велигден, а во наосот се средата од четвртата недела и шестата недела. Првите две сцени ги разгледаваме од иконографски аспект во рамките на програмата на олтарскиот простор.

На јужниот сид во наосот, следејќи ја истата зона во која е сликана средбата на Христос со Самарјанката во олтарскиот простор, помеѓу една сцена од поствоскресните Христови јавувања (на Тиверијдското море) и една од неговите Страдања (Миењето на нозете) е поставена композицијата со која се означува празникот што на две половини го дели времето помеѓу Пасха и Педесетницата. Преполовувањето на пазниците овде е илустрирано со епизодата кога младиот Христос поучува во храмот (Ἰῆς ὁμιλοῦνς ἐν τῷ ἱερῷ). Мешањето на текстуалните подлоги на двата различни настани од Христовиот живот⁹ кои се претставуваат на сличен начин, е одамна забележано во науката.¹⁰ Со различни иконографски решенија (со или без Христовите родители, балдахинот над Христовото седиште, бројноста на присутните учени и тн.) оваа илустрација е многу честа во поствизантиските споменици.¹¹ Во средина на композицијата е младиот Христос со затворен свиток во левата рака, а со десната благословува. Тој седи на изразито високо скалесто седиште, а околу него на полукружна клупа без наслон седат че-

⁷ Кога се чита евангелието според Јован (9, 1-38).

⁸ Изоставањето на некои композиции од оваа тематска целина била честа појава во сликарството, меѓу другото и поради немање доволно простор Петковић С., Зидно сликарство, 97.

⁹ Разговорот на дванаесетгодишниот Христос со Евреите во храмот за време на празникот Пасха (Лука 2, 41-50) и Проповедањето на Христос во храмот на празникот Преполовение на Пасха (Јован 7, 14-30).

¹⁰ Бабић Г., О Преполовнѣну праздника, Зограф 7, Београд 1976, 23-27; Walter Ch., The earliest representation of Mid-Pentecost, Зограф 8, Београд 1977, 15-16.

¹¹ На пример, во манастирот Преображение на Метеори, сп. Georgitsoyanni N. E., н. д., 117-119, сл. 38; светогорскиот Ставроникита, сп. Χατζιδήκης Μ., Ο κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης, Ἡ τελευταία φῆσις τοῦ τέχνη τοῦ σταύρου τοῦ τοιχογράφου τῆς ἱερῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, Ἁγιον Οροφ 1986, сл. 126; за Роженски манастир, сп. Геров Г. - Пенкова Б. - Божинов Р., н. д., 38, сх. на стр. 40; за Кучевишки манастир, сп. Серафимова А., н. д., 191-192, сл. 10; за Сеславци, сп. Каменова Д., Сеславската църква, София 1977, сх. 114 и други.

творица учени Евреи. Симетрично распоредени по двајца околу Христос, тие гестикулираат во дискусија. Во заднината е сликана архитектура. (Т. XLI)

На северниот сид во наосот, како последна сцена во зоната каде што се нижат претставите од циклусот Христови страдања, непосредно до иконостасот е поставена илустрацијата на шестата недела по Пасха. Сцената во која Христос го исцелува слепиот од раѓање (Ἰῆς ἡσυχῆς ἁν ἁλῆπῃ ὧ ροῖδενне) во Силоамската бања е сместена во карпест пејзаж. Архитектурата сликана во заднината веројатно треба да ја претставува бањата. Во средиштето на композицијата Христос придружен со група апостоли приоѓа со благослов кон слепородениот човек. Облечен во туника и завиткани нозе од глуждовите до колената, слепиот со бастумот потпрен на градите, ги подава обете раце кон Христос. По Христовата заповест тој се измил на кладенецот и прогледал. И овде, како во сцената Христос и Самарјанката, кладенецот е впечатливо голем, но нема форма што би асоцирала на симболиката на крштевањето. Шестоаголната форма се следи од базата до реципиентот.¹² (Т. XLI)

Распоредот на овие сцени во Сливница има „вкрстена“, дијагонална поврзаност, визуелно попречена од иконостасот и е без последователност според читањето на соодветните одломки од евангелијата на литургијата од Воскресението до Педесетницата. Следејќи ја нивната поставеност од југоисточниот агол во насока на стрелките на часовникот, тие не се нижат ниту според редоследот на настаните прикажани во евангелието на Јован. Сепак, со нивната концентрираност во источниот травеј од храмот, одделени од циклусот Страдања во истата зона, прават една литургиска целина со сцените на Христовите посмртни јавувања, кои како илустрација на Воскресните евангелија го дополнуваат литургискиот календар.

Христџовиџте џосџвоскресни јавувања

Во сликаната програма на средновековните споменици посмртните јавувања на Христос се сликаат во олтарскиот простор со постепено проширување и во

¹² Серафимова А., н. д., 188, заб. 71 - за примерот и во Сливничкиот манастир.

наосот.¹³ Во манастирите од поствизантискиот период местото и бројноста на сцените од циклусот по Воскресните евангелија варираат. Ги има само во олтарскиот простор,¹⁴ подеднакво во олтарот и наосот¹⁵, само во наосот,¹⁶ на западната фасада или само во припратата.¹⁷ Воскресните евангелија кои се состојат од единаесет одломки (зачала) од четирите евангелија севештеникот ги чита во недела на утринското богослужение, а нивната содржина е историјата на Христовото воскресение и неговото јавување на мироносиците и на неговите ученици.¹⁸

Од настаните што ги илустрираат тие одломки во Сливница се прикажани четири сцени, од кои три се во олтарскиот простор (Мироносици на гробот, Христос се јавува на мироносиците и Вечерата во Емаус), а во наосот се наоѓа композицијата на Христовото јавување на Тиверијасдкото море. Последнава сцена што

¹³ Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris (1916) 1960², 53-56; опширно со бројни примери од XIII и XIV век в. Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 108-109; Поповић Б., *Програм живописа у олтарском простору*, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 82-84 со постара литература.

¹⁴ Во Драгалевци, сп. Gerov G., *Newly Revealed Murals from 1476 at the Dragalevci Monastery*, ЗЛУ 32-33, Нови Сад 2003, 77; во Ставроникита, сп. Χατζιδήκης Μ., *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, 'Η τελευταία φήση τὰς τῶν τοῦ στάς τοιχογραφίαις τῆς Ἱερῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, Αγιον Οροφ 1986, 44, sh. 8; Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад 1965, 173, 185, 199, 206 (за Бања Прибојска, Петковица, Пива и Хоново); во Кучевишки манастир, в. Серафимова А., *Сликите на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир*, *Зборник за средновековна уметност бр. 2*, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 193-195.

¹⁵ Georgitsoyanni N. E., *Les Peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores* (1483), Pl. 11

¹⁶ Во светогорските манастири Лавра, Дионисијат, Дохијар, сп. Millet G., *Monument de l'Athos, I, Les peintures*, Paris 1927, сл. 119.3, 131.3-4, 199.1, 221.2; во Драгалевци од времето на XVI-XVII век на западниот ѕид е Вечерата во Емаус, сп. Флорева-Димитрова Е., *Старата црква на Драгалевскиот манастир*, София 1968, 26-27; во Илиенци, сп. Кирил А., *Илиенските стенописи од 1550 година в контекста на духовниот живот на епохата*, *Изкуство 9-10*, София 1990, 4; во Добърско, сп. Флорева Е., *Старата црква в Добърско*, 123-127; сл. 58, 94, 95; во Сеславци, сп. Каменова Д., *Сеславската црква*, София 1977, види схеми.

¹⁷ Од една сцена на западната фасада (1480/81) во црквата Св. Никола Болнички (сп. Суботиќ Г., *Охридската сликарска школа од XV век*, Скопје 1980, 86) до полни циклуси во Св. Троица во Плевље (Петковић С., *Манастир Света Троица код Плевља*, 59-60) или во Роженскиот манастир (Герров Г., *Цикълът по утринните неделни евангелија в стенописите на Роженскиот манастир*, *Изкуство 9-10*, София 1990, 15-21); избор од сцени има и во Шишевски манастир (сп. Серафимова н. д., заб. 129).

¹⁸ Првата од одломките наречени утрени неделни евангелија е од евангелието на Матеј (28, 16-20), следните две се од евангелието на Марко (16, 1-8 и 16, 9-20); три се од евангелието на Лука (24, 1-12; 24, 12-35 и 24, 36-53), а последните пет се од евангелието на Јован (20, 1-10; 20, 11-18; 20, 19-31; 21, 1-14 и 21, 15-25). За читањето на зачалата од апостолот и евангелието според определен

илустрира едно од посмртните Христови чуда, иако одделена со иконостасот, е поставена во континуитет на сцената која илустрира едно од чудата Христови за време на неговиот живот на земјата - неговата средба со Самарјанката.

Христос им се јавува на апостолите на Тиверијадското море (...ΛΕΚΟΨΕ ΜΝΟΨΕΣ ΤΕΟ ΜΝΟΓΟ ΓΝΕΒ-Γ.Ν.Γ) стоејќи на брегот со свиток во левата рака и благоговувајќи со десната. Тој е малку наведнат над апостолот Петар кој се фрлил во водата. Од другите во чунот, двајца апостоли веслаат, а двајца ја извлегуваат мрежата полна со риби. Сите ликови имаат ореоли. Во разбрануването море обиколено со стрми карпи, пливаат уште риби кои привлекле и морска птица, што на сцената ѝ дава жанр елементи. До Христовите нозе е насликана риба која веќе се пече на приготвениот огин, а лебот е изоставен (Јован 21, 1-14).¹⁹ За насловување на сцената е употребен стихот од евангелието каде што се наведува и бројот на 153 фатени риби (Јован 21, 11). (Т. XLII)

Третото Христово јавување на учениците по воскресението е со збиена, претежно вообичаена иконографија, која овде се издвојува само со натпис-легендата и галебот на брегот. Најблиски аналогии за сливничката претстава се наоѓаат во црквите во Доброско²⁰ и во Сеславци,²¹ а најверојатно и во Св. Ѓорѓи Победоносец во Младо Нагоричино.²²

редослед во текот на годината в. Мирковић Л., Православна литургија, Први општи део, Београд 1982, 287-289; Истиот, Православна литургија, Други посебни део, Београд 1982, 142.

¹⁹ За иконографијата во средновековните споменици в. Покровский Н. В., н. д., 267-247; Millet G., н. д., 571-576; Тодић Б., н. д., 110, сл. 62 (пример за поопширна илустрација). Изоставането на лебот се случувало и во други порани примери, како во католиконот во Лавра, сп. Millet G., Monument de l'Athos, сл. 131.4; во Св. Стефан (Нова митрополија) во Несебр од 1598/99 г., сп. Геров Г., Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век (стенописите от Новата митрополија в Несебър), Проблеми на изкуството 2, София 1991, сл. 26.

²⁰ Флорева Е., н. д., 127-129, сл. 95, каде што опширно ја коментира формата на чунот во други споменици, што би можело да се однесува и на Сливница.

²¹ Каменова Д., н. д., сл. 26

²² Такви индикации има од делумно исчистената фреска, датирана во последната четвртина на XVI век, сп. Машниќ М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во Младо Нагоричане, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, сл. 8



Јужен сид, втора зок



Северен сид, втора зок



Јужен сид, втора зон

Поединечни претстави

Распоредот на поединечните претстави е прилагоден на архитектурата на просторот, така што некои ликови, одвојувани меѓусебно со бордура, се сликани во горните делови од внатрешноста на прислонетите лаци, а некои се во допојас-ја. Поради лошата проценка на сликарите тие се понекогаш прикажани до под колената или се без стапала. Заедно со претставените личности во првата зона над цоклето тие прават своевидни целини во рамките на создадените ниши, кои просторно го двојат наосот на средишен и западен травеј. Со тенденција за симетрија и соседни пандани, насликани се личности од различни родови меѓусебно поврзани со богословски и литургиски нишки - маченици од Стариот и Новиот Завет, монаси и лекари, аскети, војни и ангели, апостоли. Изборот на светителите во најголема мера е правен според култот сврзан со ликовната традиција, според родот на светителите и нивните хагиографски паралели, а помалку според календарот. Освен неколку невообичаени лоцирања, светителските претстави главно соодветствуваат на функцијата на просторот.

Јужно од иконостасот, на пиластерот што го крепи средишниот прислонет лак е претставен великомаченикот св. Пантелејмон ¹ (СѢН ПАНТЕЛЕИМОН). Сметан за заштитник на лекарите, тој има развиен култ на исцелител.² Во внатрешноста на лакот, еден спроти друг стојат светите бесребреници (и.) Кузман (СѢН КУСМА) и (з.) Дамјан (СѢН ДАМНИАНЪ) без маченички крстови, држејќи отворени кутии и лекарски прибор.³ (Т. XLIII)

¹ Родум од Никомидија, страдал од меч (+305 г.); се празнува на 27 јули; претставен е млад и голобрад, со костенлива коса во кадрици зачеслана зад ушите; облечен во долга бела туника, околу вратот е префрлена окер трака која се назира до под појасот, широка црвена наметка украсена со бисери и окер обувки; наметката му ја прекрива левата рака со која придржува отворена кутија, а во десната држи лекарски инструмент.

² За иконографијата в. Hadermann-Misguish L., Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, I, Bruxelles 1975, 243-245

³ Браќа родум од Мала Азија, не страдале како маченици. Се празнуваат на 1 ноември; обајцата се млади со костенлива коса и брада; св. Кузман со куса, а Дамјан со подолга коса зачеслана зад ушите; облечени се во долги туники и наметки во црвено бела комбинација, украсени по работ и прицврсени на вратот; на нозете имаат окер обувки. За иконографијата в. Hadermann-Misguish L., н. д., 240-243.

Од исток кон запад стојат познатите, големи претставници на монаштвото со отворени свитоци во рацете. Преподобниот св. Антониј Велики⁴ (СѢН АНТОННЕ ВЕЛНКНІ) на свитокот има познато слово што се среќава на свитоците и на други великосхимници: ВНДЕХЪ С/ЕТИ ВРАЖ/НЕ ПОСТР/АНН БЪ ЗЕМ/ЛЮ Н УБОИХЪ СЕ.⁵ Основачот на познатиот манастир во Ерусалим и автор на првиот типик (чинот на богослужението по манастирите), преподобниот св. Сава Освештен⁶ (СѢН САВА ОСВЕЩЕ НАГО), кој заедно со св. Теодосиј Велики се смета за најголем столб на православieto на Исток, на својот свиток го има текстот: УДРЖИ/КЕЛНЮ СЕО/Н БЯ ННН/ЕМ КЕЛНЮ ДЯ/НЕ БЯННДЕШ.⁷ (Т. XLII) Неговиот учител, св. Евтимиј Велики⁸ (СѢН ЕВѢНМИНЕ) носи текст кој се препорачува и во сликарскиот прирачник: АДЕЛФН ТЯ/ОПЛАТЪ ХѢ /Н МЕЛЕТН/ЕТИ ДНА/...СНС.⁹ Великосхимникот св. Ефрем Сириски¹⁰ (СѢН ЕФРЕМЪСИРСКАГО), наречен апостол на покајанието, држи свиток со текст: БЕГАНТЕ /БРАТНЕ/МОЕ ОТЪ/МНРА СЕ/ГО СПАСЕНИ/Е БО НЕСТЬ/ЗДЕ.¹¹ Низата фигури на великосхимници ја завршува основачот на монашкото општежитие во близината на

⁴ Родум од Египет, славен подвижник на брегот на Црвеното море, (+ околу 355 г.). Се празнува на 17 јануари; претставен е како старец со шилеста брада; облечен во великосхимничка риза, на главата има бел сириски вел со криптограм; со левата рака го држи свитокот, а десната е напред со отворена дланка.

⁵ Во Лесново овој текст е на свитокот на св. Ефрем Сириски, сп. Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998, 127.

⁶ Родум од Кападокија, ученик на Евтимиј Велики, (+532 г.). Се празнува на 5 декември и на сирна сабота; претставен како старец во великосхимничка риза, со бела брада шилесто раздвоена на две.

⁷ Веројатно парафраза на словото на св. Евтимиј Велики, кој говорел дека не е добро за монахот да преоѓа од место во место зашто дрвото што често се пресадува не донесува плод, сп. Епископ Николај, Охридски Пролог, (Ваљево 1991), Београд 1996, 50. За текстот како позната отечка поука, која во Лесново ја има св. Прохор Пчињски, сп. Габелић С., н. д., 129-130.

⁸ Преподобен со големи подвизи во Ерменија, пустината Фаре (меѓу Ерусалим и Јерихон), имал многу ученици меѓу кои и св. Сава Освештениот (+473 г.). Се празнува на 20 јануари; претставен е во великосхимничка риза како старец со долга бела брада до појасот; со десната рака го држи свитокот, а левата е спуштена напред.

⁹ Читање: Αδελφά, τή ἄπλα τοῦ μοναχοῦ εἰς ἐν ἡ μελότη ἡ προσευχῆ, ἡ διήκρισις..., сп. Διο- νисиου του εκ Φουρνα, Ερμενεῖα τῆς ζωγραφικῆς τεχνῆς, ὑπο Α. Παπαδοπούλου-Κεραμευφ, εν Πετροπολει 1909, 162 (=Ερμενεῖα)

¹⁰ Родум од Сирија, строго се подвизувал, бил писател, (+378 г.); Се празнува на 28 јануари; средо- вечен со ретка бела брада; облечен во великосхимничка риза, со карактеристична бела шамија на главата; за неговата иконографија кај Tomeković S., Le "portrait" dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Decani, Дечани и византијска уметност средином XIV века, ед. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 128-130

¹¹ Во Лесновскиот манастир многу сличен текст има на свитокот што го држи св. Јоаким Осогов- ски, а толкуван е со исказ од Патерикот, сп. Габелић С., н. д., 127.

Ерусалим, св. Теодосиј Општожител¹² (СѢН ѠѢОДОСИѢ ОПШННОЖИТЕ) на чиј свиток пишува: БРАТНѢ МО/ДА НѢ ЛЮ/БНТЕ СНОТО/СТЪ-КОРЕМ/НЬ ГЯ ВАС.¹³

Помеѓу фигурите на светите Евтимиј и Ефрем Сириски, во источниот до-прозорник е сместена сцената со св. Сисој Велики¹⁴ (СѢН ...), кој стои ламентирајќи над гробот на Александар Велики (ГРОБЪ ЯЛЕ...). Придружниот текст што светецот го говори е напишан од неговата десна страна: Ѡ О ЯЛЕЗАНДРЕ/ВЕМ ТЕ ЯКО/ЦРЬ ВЕЛН/КИ Н БН/ЖДХ ТЕ/ЯКОН/ННЩЬ/БЯ ГРОБЕ ПО/ЛОЖЕНЬ.¹⁵ Врз рабовите на насликаниот гроб е испишан запис од непознат монах, веројатно во првата половина на XVII век (1631/32 г.).¹⁶ (Т. XLIV)

За разлика од останатите преподобни отци, кои се мошне често застапени во сликаната програма, иконографијата на св. Сисој со изразен дидактички карактер е ретка во Македонија.¹⁷ Ваквата претстава ја има уште на западната фа-

¹² Родум од Кападокија, (+ 529г.). Се празнува на 11 јануари; претставен е белокош со средно долга разделена брада, во великосхимничка облека; свитокот го држи во левата рака, а десната е со напред отворена дланка, затскриена под мандијата.

¹³ Сличен текст св. Теодосиј има во Св. Тројица Пљеваљска (1592 г.), сп. Петковић С., Манастир Света Тројица код Пљевља, Београд 1974, 135. Речиси идентичен е неговиот текст во нартексот (1609) во Полошкиот манастир, по кој може да го реконструираме крајот на сливничкиот текст на св. Теодосиј (.КОРЕМ БЯМ НЕБО НЕ СПАСЕННЕ).

¹⁴ Преподобен, кој долго се подвизувал во истото место како и Антониј Велики; се удостоил со толкава благодет што воскреснувал и мртви (+429 г.); се празнува на 6 јули; белокош старец со кука брада, облечен во великосхимничка риза.

¹⁵ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 228-229

¹⁶ Види овде во поглавјето за историјата на манастирот, забелешка 37.

¹⁷ За иконографијата опширно со бројни примери од крајот на XV до XVIII век, в. Stichel R., Studien zum Verhältnis von Text und Bild Spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen, Byzantina Vindobinensia, Wien 1971, 83-120; сцената е застапена и во споменици на Кипар од крајот на XV век (Христос Антифонитис во Калогреа) и првата четвртина на XVI век (Св. Ѓорѓи Перахоритис), сп. Stylianos A. and Stylianos J., The painted Churches of Cyprus, Nicosia 1997, 81, 485, сл. 35. Во Бугарија сцената е насликана над западниот влез во манастирската црква во Куриловскиот манастир Св. Јован Рилски (1596), сп. Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир, 229, а во црквата Раѓање Христово во женското одделение (1638), сп. Прашков Лю., Црквата Рождество Христово в Арбанаси, София 1979, сх. 76, сл. 167. Во спомениците на територијата на Пеќската патријаршија ја има во босанска Ломница (1608), манастирот Николац, сп. Шево Љ., Манастир Ломница, Београд 1999, 142 и во црквата Св. Илија во Кацапун (први децении на XVII век), сп. Пајкић П., Црква Св. Илије у Кацапуну, Врањски гласник, књ. V, Врање 1969, 381; Пејић С., Цркве са прислоњеним луковима у архитектонском наслеђу Јужне Србије, Лесковачки зборник XLIII, Лесковац 2003, 29 (местото на претставата е многу слично со Сливница). Темата се слика и на икони и на иконостасни двери, сп. Χαδζιδακис Μ. Εἰκόνες τῶν Κρητικῶν Σχολῶν, Iraklion 1993, kat. 136.

сада од црквата Св. Ѓорѓи во Полошкиот манастир од 1609 г.¹⁸ и во отворениот трем на манастирската црква во Журче од 1622 г.¹⁹ Во науката се смета дека приказот на Св. Сисој Велики над гробот на Александар Велики е омилена тема на грчките монашки заедници, а појавата во сликаните програми на словенски средини се припишува на грчкото потекло на зографот.²⁰ Местото на претставување на сцената со ава Сисој, кој потсетува за неизбежноста на смртта, е најчесто во припратите,²¹ на фасадите крај влезот²² и во трпезариите²³ на манастирските цркви. Сливничкиот пример во тој поглед отстапува со поставеноста во наосот иако се наоѓа во допрозорникот. Сцената во Полошкиот манастир е многу оштетена за да го споредуваме придружниот текст, но тој во Курило, напишан на црковнословенски јазик е многу сличен на сливничкиот и во содржината и со палеографските карактеристики.

Над прозорецот во биста е претставен раскрилен ангел Господов (АНГЕЛ ГНѢ) држејќи свиток со текст: СКАЖИ/ТЕ НАМ /ДОБРЕХ/ДЕЛАВА/НИЕ И ПР/ИМЕТ/ЕМЪ ЗЪ/ДЪ), чиј извор е најблизок на содржината што се препорачува во Книгата на поп Данило за сликање на Второто Христово доаѓање.²⁴ Ангелот ги надвишува фигурите на великосхимниците и лебди помеѓу светите бесребреници поставени под медалјонот што го претставува Небесното царство. (Т. XI) Одредени како Божји служители - посредници помеѓу Него и луѓето, ангелите претставуваат гласници или пратеници и во согласност со оваа нивна најважна улога на пренесува-

¹⁸ Поповска-Коробар В., Полошкиот манастир Св. Ѓорѓи, каталог, Музеј на Македонија, Скопје 1998, 14

¹⁹ За податокот ѝ благодарам на колешката Анета Серафимова.

²⁰ Петковић С., Иконографске сличности и разлики измеѓу српског и грчког сликарства од средине 15 до краја 17 века, Српска уметност у XVI и XVII веку, Београд 1995, 228

²¹ Балинешти (1499) во Романија, Ставроникита (1546), Варлаам на Метеори (1566), Дохиар (1568), Митрополија во Каламбака (1573), Сучевица (сликано 1580 и 1595), сп. Stichel R., н. д., 83-89; во Ломница (1608), сп. Шево Љ., нав. место; црквата Раѓање Христово во Арбанаси (триесеттите на XVII век), сп. Прашков Љ., нав. место

²² Параклис Св. Јован Богослов (Мавриотиса) во Костур (1552) Св. Никола во Велевендос кај Козани (XVI век), сп. Stichel R., нав. место; црква Св. Јоан Рилски (1596) во Куриловски и Св. Ѓорѓи во Полошки манастир (1609), сп. Поповска-Коробар, нав. место

²³ Великата Лавра (1527 и 1535), Ксенофон (1567), сп. Stichel R., нав. место

²⁴ "Покажете ги своите добри дела и примате награда" е текст што го држи едниот од двата ангела околу Чесниот крст со символите на страдањето и со Адам и Ева, сп. Медић М., Стари сликарски приручници II, Београд 2002, 351. Слична смисла имаат и некои текстови препорачани при сликање на животот на вистинскиот монах, на пример "Чини добро и не бој се" пишува на свитокот на едниот од двата Господови ангели во ерминијата на Дионисиј од Фурна, сп. Медић М., Стари сликарски приручници III, Београд 2005, 517.

чи, произлегле и другите бројни задолженија - известување и чување, спасување и казнување. Тие се посредници помеѓу двата светови - земниот и задгробниот. Тие ги носат душите на умрените на оној свет каде што се појавуваат како застапници за секој човек одделно.²⁵ Текстот што овде ангелот го „говори„ е упатен на монасите и на секој што престојува во Божјиот дом. Сместата на нам непознатите изворни зборови од текстот ја наоѓаме во неколку стихови во Псалмите, кои би можеле да бидат негова парафраза: -„Ангел господов застанува околу оние кои се бојат од него и ги спасува„ (Псалм. 33, 7); „нека се клони од зло и нека прави добро...„ (Псал. 33,14) или „Надевај се на Господа и прави добро; живеј на земјата и таа ќе те храни изобилно„ (Псал. 36, 3). Одредувајќи се од надворешниот свет, монасите примаат посовршен, ангелски начин на живот на земјата.²⁶ Присуството на Божјата помош преку ангелот се спомнува и во житијата на бесребрениците - св. Пантелејмон му се обраќа на Бога да му помогне во исцелувањето уште пред да биде покрстен; тој исцелил спеп во име на Исус Христос кој ги просветува слепите; милостив е и без надоместок лечи со призив на името Христово.²⁷ Св. Антониј ги гледал ангелите што дошле душата да му ја пренесат; Бог му се јавува во вид на ангел Господов и со исполнувањето на тоа што му е наредено, тој ќе добие достоинство и ќе се вброи во ангели Божји.²⁸ На св. Сава Освештен ангел му ја покажал пештерата во која треба да помине како отшелник.²⁹ Вербата на св. Теодосиј Велики во Бога, неколку пати овозможила храна на неговото братство; со поглед кон небото станало умножувањето лебови како при чудото Христово; во неговите поуки на учениците преовладува поттик кон спасението преку чинење добри дела и со тоа ќе си го заслужат местото од десната стана на Бога, добивајќи го царството небеско³⁰ - што е суштина и на зборовите од свитокот на ангелот Господов. Текстовите од свитоците на преподобните отци и на ангелот, наоѓаат основа и во одредувањата на стапалата од лествицата на преподобниот Јован, кои се постојано начело во монашката заедница: „... Божјата промисла се простира над секоја твар. Божјата помош се дава само на верните. Божјата закрила е над оние кои навистина се верни. Со Божја милост

²⁵ Габелић С., Циклус арханџела у византијској уметности, Београд 1991, 17

²⁶ За „голем ангелски образ„, сп. Мирковић Л., Православна литургија 2, 164.

²⁷ Поповић Ј., Житија светих за јули, 1975, 659, 661

²⁸ Истиот, Житија светих за јануар, Београд 1972, 544-545

²⁹ Истиот, Житија светих за децембар

³⁰ Истиот, Житија светих за јануар, 286-287, 289, 291

се удостоени оние кои се трудат за Бога, а утеха од Бога добиваат оние кои го сакаат».³¹ Тука се вклопува и дидактичката сцена на св. Сисој со размислувањето за смртта.

На пиластерот со кој се двојат средишниот и западниот травеј е претставен св. апостол Павле (Θ ΑΓΙΟΣ ΠΑΒΛΟΣ) со кодекс во рацете.³² Во горната зона од внатрешноста на прислонетиот лак, до колената се претставени св. Мина³³ (ΣΤΗ ΜΗΝΗ), св. Виктор³⁴ (ΣΤΗ ΒΙΚΤΟΡ) и св. Викентиј³⁵ (ΣΤΗ ΒΗΚΕΝΤΗ) кој е во допојасје. Овие тројца маченици најчесто се сликаат заедно заради нивното празнување во ист ден.³⁶ (Т. XII-XIII)

Во првата зона над цоклето стојат монаси и аскети (и.-з.): св. Ефросин³⁷ (ΣΤΗ ΕΦΡΟΣΙΝΗ) кој држи гранче со плодови (јаболка) и свиток со текстот: ΒΛΑΨΗΤ / Ε ΞΒΟ ΒΡΑ / ΤΗΕ ΜΟΕ / Ω ΓΑΝΣΚΙ / ΠΝΨΙΧ, св. Макариј Египетски (Велики)³⁸ (ΣΤΗ ΜΑΚΑΡΙΗ

³¹ Преподобни Йоан, игумен на Синајската планина, Лествица на божественото изкачване, превод Ив. Марчевски, София 1996, стапало 26, 24

³² Се празнува на 29 јуни заедно со св. Петар; средовечен со темна коса и брада во ретки кадрици; босоног, облечен е во бел хитон, окер клавус и сиво-син химатион со црвеникави набори. За иконографијата на двајцата најпочитувани апостоли, сп. Татић-Ђурић М., Икона апостола Петра и Павла у Ватикану, Зограф 2, Београд 1967, 11-16.

³³ Великомаченик, египетски воин кој напуштајќи ја службата го минал животот во пост и молитва; страдал од меч (+304 г.); стар со куса бела коса и брада; држи крст во десната рака, а со левата ја придржува црвентата наметка врз белата туника. За култот и иконографијата, сп. Марковић М., О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о претставама ових светитеља у Дечанима, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 612-615

³⁴ Маченик-воин, родум од Рим, страдал со меч; млад со костенлива коса која во кадрици паѓа зад ушите, кадрава разделена брада; држи крст во десната рака пред себе, а левата е крената со отворена дланка; облечен е во црвена туника украсена со бисери и бела наметка.

³⁵ Маченик, ѓакон во Шпанија, страда со печење на решетка (+304), моштите му се во Рим во црква со негово име; млад и голобрад, со костенлива коса зачешлана зад ушите во кадрици; облечен во сива туника со црвена наметка украсена со бисери; во десната рака држи крст.

³⁶ Се празнува заедно со светите Виктор и Мина на 11 ноември. Иако меѓусебно не се поврзани хагиографски, светителите веројатно се здружуваат во рамките на една слика заради околноста дека моштите на светите Виктор и Викентиј се наоѓале во цароградската црква Св. Мина, сп. Марковић М., О иконографији светих ратника, 613.

³⁷ Преподобен (IX век), наречен и готвач (магер), се празнува на 11 септември; претставен е како млад човек со темна кадрава коса која е зачешлана зад ушите и кадрава шилеста брада.

³⁸ Преподобен, ученик на св. Антониј; по смртта на својата жена отишол во пустина; бил чудотворец и воскреснувал мртви; се празнува на 19 јануари (+ 390 г.); претставен е како белокос старец обраснат по сето тело.

ΕΓΙΠΣΚΗ), св. Макариј Римски³⁹ (CΤΗ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΡΗΜΣΚΑΓΟ), св. Варвар⁴⁰ (Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΡΒΑΡ) и св. Алексиј човек божји⁴¹ (CΤΗ ΑΛΕΞΗΝΕ ΒΛΗΝΗ ЧНЛОВΕΚ). (Т. XIII, XLV- XLVI)

Текстот на свитокот што го држи св. Ефросим магерот, соодветствува на зборовите од псалмите „Вкусете и ќе видите колку е благ Господ! Блажен е оној човек кој на Него се надева!“ (Псал. 33, 8) и на неговата иконографија карактеристична уште од раните ликовни претстави.⁴² Иако е често застапен и во програмите од поствизантискиот период,⁴³ во Македонија ни се познати уште претставите во припратите на црквите во Топличкиот (1534/5)⁴⁴ и во Кучевишкиот манастир (1630).⁴⁵

Спроти скромниот готвач Ефросим е претставен Алексиј човек Божји, кој не бил често сликан во средновековните споменици и чија иконографија се дефинирала во XIV век.⁴⁶ Ретко е сликан и до втората половина на XVI век, кога се

³⁹ Преподобен, насилно оженет побегнал во пустина да се подвизува живеејќи со животните; се празнува на 23 октомври; претставен е како белокош старец обраснат по сето тело.

⁴⁰ Претставен е како црномурест старец со куса кадрава бела коса и брада, окован со синцири од вратот до нозете. Најчесто се поврзува со преподобен Варвар, мироточив, бивш разбојник кој во пустина се подвизувал и живеел како животно, случајно настрадал од ловџиска стрела; моштите му се во манастир Келија кај Лариса, Тесалија; се празнува на 6 мај; за можноста да го претставува египетскиот пират кој се замонашил, св. Варвар Пелагониски, види подолу во текстот.

⁴¹ Голем римски подвижник (+ 411 г.); се празнува на 17 март. Претставен е млад со кадрава разделена брада, долга кадрава коса која паѓа на рамената; облечен во едноставна сива кошула стегната со колан; држи крст во десната рака, а левата е напред со отворена дланка.

⁴² Hadermann-Misguish L., н. д., 246-265

⁴³ За примерите во Поганово, Анапавса на Метеори, Дилиу кај Јанина, Вица и светогорските манастири (трпезарија на Лавра и Дохијар), сп. Тођрта А., Οι Ναοί του Αγίου Νικολήου στη Βάτσα και του Αγίου Μηνή στο Μονοδὀνδρι, Προσῳγιση στο ὄργо τον ζογρήφον αλφ το Λινотῳλι, Αθῆνα 1991, 165; во Св. Димитрија во Палатиција, сп. Παλαευαγγῳλου Σ. Π., Μετα-βυζαντινῳφ ναῳφ του Αγῳου Δημητῳраου εν Παλατιτσῳοιφ Βεροῳαφ, Θεσσαλονῳκη, 1976, 30; за територијата на обновената Пеќска патријаршија, сп. Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965, 167(во наосот на Богородичината црква во Студеница), 172, 175 (во припратите на манастирите Грачаница и Морача).

⁴⁴ Митревски Н., Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско, Прилеп 2003, 23

⁴⁵ Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 213-214, каде што се спомнува и сливничкиот лик.

⁴⁶ Меѓу раните примери во Македонија негово допојасје е насликано близу олтарскиот простор на северниот ѕид од наосот во Св. Никола во мариовското село Манастир, сп. Д. Коцо - П. Миљковиќ-Пепек, Манастир, Скопје 1958, Сх. 1, сл. 62; за иконографијата сп. Тодић Б., Старо Нагоричино, Београд 1993, 118 со постари примери; Томековић С., Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II, Архиепископ Данило II и негово доба, зборник радова, Београд 1991, 435; Иванова П., Образът на св. Алексей Човек Божи в средновековните паметници в България, Изкуствоведски четения, Институт за изкуствознание, БАН, София 2006, 185-191

среќава многу почесто.⁴⁷ Во наосот на Сливница неговото место соодветствува на хагиографските податоци, со оглед на тоа дека е насликан на влезот на црква што ѝ е посветена на Богородица.⁴⁸

Анахоретите со исто име, египетскиот и римскиот св. Макариј, кои ги поврзува животот во пустината далеку од секојдневнието на надворешниот свет, често се среќаваат во програмите на манастирските средини. Белокусиот отшелник со темен тен, окован во вериги и насликан гол со перизома или во проста монашка облека со куси ракави, вообичаено се смета дека го претставува етиопскиот поранешен разбојник св. Варвар, кој минува покајнички низ живот во пустина и така го заслужува своето место во Божјото царство станувајќи мироточец. Во сидното сликарство се појавил од средината на XIV век и тоа во дијецезата на Охридската архиепископија.⁴⁹

⁴⁷ На северната страна во припратата во Драгалевци од 1476 г., (Суботиќ Г., Охридската сликарска школа од XV век, Скопје 1980, 122, сх. 97, каде што е со св. Варвар), во наосот на црквата во Јашуња од 1524 г, (Суботиќ Г., Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (1), Лесковачки зборник XXVII, Лесковац 1987, 30, каде што е со подвижникот Макариј Египетски), во припратата (1534/5) на Топличкиот манастир (Митревски Н., нав. место) и во припратата на црквата на манастирот Дилиу од 1542/3 г. (Γαριδιћ М. – Παλιουραφ Α., Μοναστηρια Νησου Ιωαννίνων, Ζωγραφική, Ιωαννίνα 1993, еικ. 444, каде што е во медалјон со св. Ефросим над Крштевањето). Во втората половина на XVI век Алексиј Човек Божји го има релативно често на територијата на Пеќската патријаршија, сп. Петковић С., нав. дело, види индекс, па дури има и еден циклус од 1637 (исто, 78). Во манастирот Галатаки во Евбеја (1566) е насликан со св. Ефросин, сп., Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, 174; во Св. Димитрија во Палатиција е во цел раст на западниот сид (Παλαευναγγόλου Σ. Π., нав. место, сл. 17); во костурската црква Панагиа на архонтот Апостолаки од 1605/6 г. (Παᾶσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στουφ Ναουφ της Καστορίας, Συμβολὲ στη μελότη της μνημειακῆς ζωγραφικῆς της δυτικῆς Μακεδονίας, Αθήνα 2002, 230, со анахоретите како во Сливница); со св. Ефросин, но во медалјони на јужниот сид во наосот на Вица, сп. Тоћрта А., Οι Ναοά του Αγίου Νικολήου στη Βάτσα και του Αγίου Μηνή στο Μονοδόνδρι, 166, сх. 1, еик. 92; го има и во наосот на манастирот Журче (Митревски Н., нав. дело, 36).

⁴⁸ Сп. Поповић Ј., *Житија светих за март* (принудно оженет, го напуштил домот и откако во Едеса се поклонил на Христовиот неракотворен образ, заминал во Рим каде што како просјак претстојувал во предворјето на Богородичина црква).

⁴⁹ За претставите на катот од нартексот на Св. Софија Охридска (пред 1350 г.), сп. Грозданов Ц., Охридско ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 76, цртеж 14; за припратата на Лесновскиот манастир (1349), сп. Габелић С., нав. дело, 203-204, каде што е кажано и за неговата застапеност во Менологот на Дечани и Пелиново, но не самостојно, за 28 август; за манастирот Матејче (1356/57), сп. Димитрова Е., Манастир Матејче, Скопје 2002, 223; за манастирот Зрзе (1368/69), сп., Ивковић З., Живопис из XIV века у манастиру Зрзе, Зограф 11, Београд 1980, 76, сл. 1; за Драгалевци (1476), сп. Суботић Г., Охридската сликарска школа од XV век, Скопје 1980; за Кремиковци (1493), сп. Gerov G., La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe

Како модификација на култот на св. Варвар (Еладски), во XIV век е создадена творба со повеќе исти, но и различни житијни топоси за личноста на св. Варвар Пелагониски, за кој се истакнува и монаштвото.⁵⁰ Влијанието на словенските верзии за св. Варвар е препознаено во лесновската претстава на светецот со малосхимнички ранг, облечен во мантија со куси ракави.⁵¹ Во поновите истражувања на иконографијата на св. Варвар, по повод единствената негова претстава како великосхимник со шишенце миро во Кремиковци, се разгледува можноста за преовладување на локален култ на св. Варвар Пелагониски, меѓу кои е и примерот во Сливница.⁵²

- début du XVI^e siècle. Nouvelles données, Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Atina 2002, 151-152; за претставата во Палатиција (западен сид на наосот, во ниша) известува Παλαεὐαγγέλου Σ. Π., н. д., 30; за припратата во Грачаница (1570), сп. Петковић С., н. д., 172; за костурската црква Панагиа на архонтот Апостолаки (1605/6), сп. Παῦσιδου Π. Μ., н. д., 229, која известува и за ликот (непубликуван) во нартексот на манастирот Варлаам од 1566 г. Во 1609 г. го има и во Полошко, сп. Ќорнаков Д., Новооткриени фрески во припратата на манастирската црква Св. Ѓорѓи Полошки од 17 век, Културно наследство XVII-XVIII, Скопје 1994, 77.

⁵⁰Иванова К., Житието на Варвар Мироточец Пелагонийски (Битолски), *Paleobulgarica*/Старобългаристика XXIV, София 2000, 40-60. Студијата го обработува целото прашање во врска со хагиографиите на светите со име Варвар. Во византиската хагиографска традиција се "стопувале" легендите на воинот св. Варвар и маченикот св. Варвар бившиот разбојник, кои живееле во IX век и се празнувале во ист ден (6 мај), та како култ на св. Варвар Еладски особено е популарен во Северна Грција. Словенската верзија ги задржала египетското потекло на Варвар, разбојништвото, покажанието со носење окови и мироточивоста, а го внесува неговото замонашување во манастир на планината Пелагонија. Житието на св. Варвар Пелагониски, кој исто така, има неколку дати на празнување, но на најстарата е забележана 24 мај, се смета дека настанало во 60-те години на XIV век од непознат автор во Трново. Потеклото на авторот се смета за причина во географските нелогичности (определување на Пелагонската планина крај море) како и за несоодветното титулирање на Охридската архиепископија во тоа житие.

⁵¹ Габелић С., нав. дело, 203, со постара литература. Овде е наречен св. Варвар Охридски според наводот на полскиот истражувач Јацимирски.

⁵² Вџева Ц., Образът на св. Варвар Пелагонийски в притвора на църквата в Кремиковския манастир, *Paleobulgarica*/Старобългаристика, XXIX, София 2005, 49-64. Освен средновековните претстави од Македонија, разгледувани се претставите на св. Варвар од XIV век во манастирот Козија (единствен пример без окови), а меѓу поствизантиските примери (Драгалевци, Кремиковци, Грачаница, Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур, Сливница) наведен е и ликот во Хиландарската трпезарија (1622), каде што е именуван како Варвар Јуродиви. Одговорот на прашањето зошто иконографската варијанта од Кремиковци не се среќава во другите зачувани споменици, се бара во влијанието на актуелниот образован Софиски митрополит Калевит врз тематската програма во манастирот, кој пак, бил и еден од неговите ктитори. Поаѓајќи и од мотивите со деца во различните верзии за св. Варвар, се објаснува програмското вклучувањето на св. Варвар (Пелагониски) и се укажува на сличноста во судбините на ктиторските семејства (загубата на децата) во обата манастира, Кремиковци и Сливница (Исто, 63).

Со оглед на тоа дека сливничката претстава на св. Варвар, инаку иконографски најблиска со ликовите во Зрзе (1368/69), Костур (1605/6) и во Полошко (1609), е сликана во почетокот на XVII век, кога веќе можела да земе замав легендата и на словенските верзии, како и тоа дека со нив можеле да бидат запознаени и ктиторите на Сливница (пред сè владиката Матеј и Михаил Петков од Битола), немаме причина да го исклучиме образложението за веројатноста на култот на св. Варвар Пелагониски. Со оглед на претставата на св. Варвар во нартексот на манастирот Варлаам на Метеори, останува прашањето колку бил силен тесалискиот култ.

На западниот сид, јужно од влезот во црквата е претставен архангел Михаил (МНХАНА АРХАНГЕЛЪ) како воин со кренат меч во десната рака, а во левата држи небесна сфера со Христовиот монограм. (Т. XLVI) Со моќните широки крилја и строгиот израз на лицето, тој стражари при влезот подготвен да казнува грешни намерници.⁵³ Единствениот влез во сливничката црква е вообичаено украсен со голготски крстови и криптограм (IC XC NHKA ΦΠΡΧ) во апотропејска функција.⁵⁴ Северно од влезот е светата царската двојка Константин (CΤΗ ΚΟΝΣΤΑΝΔΗΝ) и Елена (CΤΗ ΕΛΕΝΑ) со чесниот (голготски) крст што меѓу нив го придржуваат од предната страна.⁵⁵ До нив е насликан св. Меркуриј со кого започнува низата од дванаесет свети војни претставени долж северниот сид, групирани согласно архитектурата на просторот во двете ниши во кои се претставени и други свети ликови. (Т. XLVII)

Во западниот травеј на северниот сид во горната зона на прислонетиот лак, до колената се претставени старозавтните млади маченици св. Мисаил (CΤΗ ΜΗΣΑΙΛ), св. Ананиј (CΤΗ ΑΝΑΝΙΑ) и св. Азариј⁵⁶ (CΤΗ ΑΖΑΡΙΑ) кој е насликан во допо-

⁵³ Се празнува на 8 ноември; за неговата апотропејска и улогата како психопомт, како и за иконографијата, сп. Габелић С., Циклус арханђела у византијској уметности, Београд 1991, 18-36.

⁵⁴ За криптограмите со различни примери и литература, уп. С. Габелић, Линеарно сликарство Сисојевца, Прилог истраживањима монументалног нефигуративног сликарства, Трећа конференција југословенских византолога, Византолошки институт САНУ, посебна издања књ. 25 - Народни Музеј Крушевац, студије и монографије књ. 2, Београд-Крушевац 2002, 417-439

⁵⁵ Се празнуваат заедно на 21 мај. Обајцата се облечени во владетелска облека со различни типови круни на главата. Св. Константин стои фронтално, а св. Елена е во тричетврти свртена кон него. Под круната таа има бел шамија затворена под брадата што делумно го прекрива торакионот.

⁵⁶ Тројцата отроци (Седрах, Мисаха и Авденаго) страдале во вжарена печка во време на Навуходоносор (Дан. 3, 1-30); се празнуваат на 17 декември; млади, голобради со куси костенливи коси, со тавлион на главите; облечени се во туники и наметки чија боја е бела и црвена, наизменично менувана за да се разликуваат.

јасје. Сите маченици држат крст во десна рака.⁵⁷ Во првата зона стојат петмина свети војини (з.-и.): св. Меркуриј⁵⁸ (СѢН МЕРКУРИЈЕ), св. Никита⁵⁹ (СѢН НИКИТА), св. Теодор Тирон⁶⁰ (СѢН ДОРЪ ТИРОНЪ), св. Теодор Стратилат⁶¹ (СѢН ФЕОДОРЪ СТРАТИЛАТ) и св. Артемиј⁶² (СѢН АРТЕМИЈЕ). За разлика од првите двајца кои се прикажани со воена опрема,⁶³ двајцата свети Теодори имаат облека на велможи со лепезести капи на главата. Тие се свртени малку еден кон друг, потпирајќи се на жезла - Тирон го држи под десната пазува, а Стратилат се потпира со обете раце пред себе. (Т. XLVII-XLVIII) Оваа иконографија, што честопати ја имаат и други од најпочитуваниот круг свети војини, се појавува во 40-те години на XIV век на територијата

⁵⁷ Заедно се сликаат често во горните зони со други маченици во западниот травеј или во припратите, како на пример, во Полошко, Псача, Зрзе, сп. Ђорђевић М. И., Зидно сликарство српске властеле, Београд 1994, 149, 174, 179.

⁵⁸ Великомаченик, римски војвода, страдал до меч (+251-259 г.), се празнува на 24 ноември; претставен е млад, со куса, ретка брада и мустаки, во движење соодветно на неговата позната поза за проверка на својата стрела што ја држи пред себе надолу. Облечен е во куса окер туника со црвена хламида украсена со бисери и заврзана во јазол на десното рамо. На градите има заштитен појас во иста боја како и бојата на шлемот кој му ја заштитува главата до под брадата. Врз белите чорапи има црвени обувки.

⁵⁹ Великомаченик, готски воин, страдал во оган (+372), се празнува на 15 септември; претставен е млад со куса, ретка брада и мустаки и со зачешлана коса, која назад паѓа до рамената. Стои потпирајќи ја тежината на телото врз левата нога, со стрела во десната рака, а на левата страна му е прикремен голем штит во свиена правоаголна форма. Облечен е во бела куса туника, црвена наметка орнаментирана со бисери, која е префрлена преку рамената и само се придржува на заштитниот појас врз градите. Врз белите чорапи носи и бели обувки.

⁶⁰ Великомаченик, регрут, страдал во оган (+306 г.) се празнува на 17 февруари и првата сабота од Великиот пост.

⁶¹ Великомаченик, римски војвода, страдал од меч (+319); се празнува на 8 февруари и на 8 јуни кога бил пренесот на неговите мошти во Евхаита. Обајцата свети Теодори се претствени млади со кадрави коси до под ушите. Облеката им се состои во долги туники украсени со бордури околу вратот и на долниот раб. Имаат наметки кои се затворени напред на градите со округло односно квадратно копче. Внатрешниот дезен на наметката ги разликува - св. Теодор Тирон има дезен кој сугерира крзно, а Стратилат носи наметка која одоздола е богато дезенирана со растителен орнамент и двеглави орли, рамномерно распределени по хоризонталните црни линии на белата таке-нина.

⁶² Великомаченик, родум од Египет, војвода на царот Константин Велики, страдал од меч (+362 г.), се празнува на 20 октомври; претставен е млад со куса ретка брада и мустаки, зачешлана коса зад вратот. Облечен е во долга белуздава туника украсена околу вратот и на долниот раб со богата бордура и со црвена наметка чиј десен раб го држи со левата рака. Маченичкиот крст, едноставен и без дополнителни украси, го држи со кренатата десна рака.

⁶³ За развојот на иконографијата на светите војини во средновековната уметност, сп. Марковић М., О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о претставама ових светитеља у Дечанима, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 567-626, со целата постара литература

на Охридската архиепископија.⁶⁴ Таа станува вообичаена во сликарството од поствизантискиот период и е широко распространета особено во нејзината дијецеза.⁶⁵ Појавата на наметки поставени со крзно од внатрешната страна, кај различни маченици, може да се следи почесто од средината на XVI век.⁶⁶ Орнаменти-

⁶⁴ За особеноста на композициската целина во претставувањето на сите чинови на небеската војска што го слават доаѓањето на Христос Цар над царевите на приготвениот престол и неговата евхаристична жртва за спас на светот, сп. Грозданов Ц., Христос цар, Богородица царица, Небеските сили и светите војни во живописот од XIV и XV век во Трескавец, КН XII-XIII, Скопје 1988, 5-20, со целата постара литература (Исто, in Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 132-147); за облеката и капите види и кај Смолчић-Макуљевић С., Царски Деисис и небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења, Трећа конференција југословенских византолога, Византолошки институт САНУ, посебна издања књ. 25 - Народни Музеј Крушевац, студије и монографије књ. 2, Београд-Крушевац 2002, 469-470.

⁶⁵ Иконографијата не е карактеристична за светите војни во сликарството на Света Гора, ниту на територијата на Пеќската патријаршија, сп. Петковић С., нав. дело, 67-68. Претставувањето на светите маченици-војни облечени во вискодостojничка одежда, со капи во различна форма и со жезла, е честа појава, независно од видот на композицијата Деисис прикажана во храмот, сп. Грозданов Ц., Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века, Зограф 27, (1998-1999), Београд 2000, 151-160; Grozdanov C., Une variante de l'image du Christ Roi des rois et Grand Prêtre dans l'art post-byzantin (d'après les exemples de l'archevêché d' Ohrid), Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Institute for Neohellenic Research, Athens 2002, 253-270. Garidis M., La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes 1989, pl. 17, 80, 125 (за Хрлау, Метеори и Дорохој); иконата на св. Теодор Тирон и Стратилат од црквата Св. Варвара во битолското с. Драгош, датирана во XV-XVI век (сп. Миљковиќ-Пелек П., Проучувањата на неколку новооткриени икони кои значително ја збогатуваат македонската колекција, Културно наследство IV, Скопје 1971, 9, сл. 14-16; во Св. Ѓорѓи, с. Бањани, Скопско од 1548/9 г.; претставите на северниот сид во Св. Димитрија во Бобошница, веројатно од средината на XVI век (непубликувано); на јужниот сид во наосот на манастирската црква во Илиенци (Кирил А., Илиенските стенописи од 1550 година в контекста на духовниот живот на епохата, Изкуство 9-10, София 1990, 2-3); во Палатиција (сп. Тоѓирџа А., н. д., сл. 109в); во Св. Архангели (1591 г.) во Кучевишкиот манастир (Серафимова А., н. д., 107, сл. 40); во Св. Никола (1595 г.) во с. Ореоец, Македонски Брод (Машниќ М. М., Манастирот Св. Никола Ореоечки, Културно наследство 14/15, Скопје 1987/1988, 9, сл. 9), од раниот XVII век во црквата Св. Богородица во охридското с. Турје (Ангеличн-Жура Г., in Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско, Охрид 1997, 80-81, сл. 6), од крајот на XVI или почетокот на XVII век во Искрецкиот манастир (Каменова Д. Стенописите на Искрецкиот манастир, София 1984, сл. 71); од 1602 г. во Карлуковскиот манастир (навод од Мавродинова Л., Св. Теодор - развие и особености на иконографскиот му тип в средновековната живопис, Известия на Института за изкуствознание Т. XIII, София 1969, 50; сп. и Пандурски В., Манастирската стено живопис в Карлуково, София 2001, сл. 39-40), во Ломница од 1607/8 г. (Шево Љ., н. д., 136, сл. 16), во Добрско од 1614 г. (Флорева Е., Старата црква в Добърско, София 1981, 114, сл. 89), во демирхисарските Журче (1617 г.), Слѣпче (1627 г.) и Жван (1634 г.), сп. Митревски Н., н. д., сл. 27, 39, 43, и т.н.

⁶⁶ Воопшто за крзното во средновековната облека со примери на историските портети во сликарството в. Ковачевић Ј., Средновековна ношња балканских Словена, САН, Историски институт,

ката пак, со двеглави орли, како на внатрешната постава од наметката на св. Теодор Стратилат, се среќава на облеките меѓу светите маченици-воини во XVI век⁶⁷, но веројатно не како знак на хиерархиско издвојување.

На пиластрот што граничи со средишниот травеј стои апостолот Петар⁶⁸ (СΤΗ ΠΕΤΡ) со отворен кодекс врз кој е испишан текстот со кој ги повикува браќата да се воздржат од телесна похота, а се препорачува во Книгата на поп Данило (1674 г.) при сликање на Второто Христово доаѓање: ΠΑΡΑΚΛΟ/ΝΙΑΣ ΑΔ/ΕΛΦΗ ΑΠ/ΕΧΕΣΤΕ/...ΗΓ/ΕΝ ΣΑΡΚ/ΗΚΗΣ Ε/ΠΝΘΗΜ.⁶⁹ Интересно е што во Сливница се присутни уште две фигури на апостоли, сместени во внатрешните лаци на северната страна од средишниот травеј и тоа, евангелистите св. Лука⁷⁰ (СΤΗ ΛΟΚΑ) и св. Јован Богослов⁷¹ (СΤΗ ΗΩ ΒΓΟΕΛΟΒ). (Т. XLIX)

књ. 4, Београд 1953, 49, 65, 88, 220-221. Примерите од XVI век кај светителите се: на св. Вакх во Ставроникита (Χατζιδήκηφ Μ., н.д. сл. 139), на повеќемина маченици-воини и на царот Константин во Велцита и во црквата Елеуса на островот кај Јанина (Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, sl. 47, 48, 50-52, 70), во Палатиција (1568/9 г.) такви наметки имаат светите Теодори и сите маченици-воини на јужниот сид; во Вица ги имаат и старозаветните пророци, мачениците-воини (сп. Τοῖρτα Α., н. д., сл. 81, 83, 96-97, 109, 112); во костурските цркви Панагија на архонтот Апостолаки така се облечени св. Теодор Стратилат и Никола Нови, светителките Ирина и Катерина во Св. Димитрија Елеусас (1608/9 г.), светите Артемиј, Кир, Трифун и св. Дамјан во црквата Воведението на Цјацапа од 1613/14 г. (сп. Παῦσιδου Π. Μ., н. д., сл. 70, 91, 92а); во раниот XVII век во Турје кај Охрид така се украсени наметките на светите Димитрија и Теодор Тирон (Ангеличн-Жура Г., н. д., сл. 6, 14), во Св. Никола (1606 г.) во Стрезовце крзнени постави имаат светите Теодор Стратилат, Трифун, Аксентие; во Пива (1604-1606 г.) на пример, царот Константин, св. Леонтиј (сп. Петковић С., н. д., сл. 95, 97), во Св. Димитрија (1634 г.) во Жван ја имаат Теодор Тирон, св. Ѓорѓи Нови, во Жежевица (1637 г.) ја имаат св. Никита, Јаков Персиски и така натаму.

⁶⁷ Добро познатиот двеглав орел како орнамент на облеката на владетелите и високодостојниците во средновното сликарство со многу примери е одамна прикажано кај Ковачевић Ј., н. д., но не и на светителските фигури. На поставата од наметките двеглавиот орел го имаат, на пример, св. Ѓорѓи во Св. Атанасиј на Музаки (1384/5 г.) во Костур (сп. Πελεκανάδηφ Στ., Καστορά Α, Βοζαντινάά τοιχογραφάαι, Πάνακεφ, Θεσσαλονάκη 1960, πιν. 151α), св. Говделеј и св. Маркијан во наосот на католиконот (1543 г.) на манастирот Филантропинон (сп. Γαριδηφ Μ. – Παλιουραφ Α., н. д. сл. 99), св. Димитрија во католиконот (1547 г.) на манастирот Дионисиј (сп. Вокотоло-ῖλλου Α. Π., Ιερα Μονη Αγίου Διονυσίου, Οἱ Τοιχογραφάεφ τοῦ Καθολικοῦ, Αγιον Οροφ 2003, сл. 321, 325) или св. Теодор Тирон во Панагиа на архонтот Апостолаки (1605/6 г.) во Костур (сп. Πελεκανάδηφ Στ., н. д., сл. 242а)

⁶⁸ Се празнува на 29 јуни заедно со св. Павле; претставен е стар со бела куса коса и брада; босоног, облечен во бел хитон, со црвен кавус и светлоокер химатион; благословува со десната рака, а во другата го држи кодексот.

⁶⁹ Читање: Παρακαλλῖ ᾧμῶφ, ἡδελοφά, ἡπὸχεσθε ἡπῶ τᾶφ σαρκικᾶφ ὀπιθιμάφ, сп. Медић М., Стари сликарски приручници II, 346.

⁷⁰ Се празнува на 18 октомври, на 20 јуни (полагање на неговите мошти во цариградските Св. Апостоли во X век) и на 4 јануари (со седумдесеттемина апостоли); претставен е млад, голобрад

Причините за реткото решение, поточно изборот на само овие двајца евангелисти⁷² во Сливница, освен со нивните сведоштва за Христос, за време на неговиот живот и по воскресението, како и заслугите за напишани дела,⁷³ можеме да ги објасниме единствено уште со нивното значење и во контекст на Богородица. На св. Лука, кој е познат по донесувањето на Христовиот родослов (Лука 3, 23-38), црковното предание му ги припишува првите три икони на Богородица кои тој ги насликал по Педесетницата. Тоа предание се повторува низ богослужбените текстови на празниците посветени на некои Богородичини икони (21 мај, 23 јуни, 26 август), со што се истакнува веродостојноста на благодетта и силата кои се заеднички на сите реплики што ги повторуваат изворните црти на Мајката Божја зачувани од евангелистот Лука.⁷⁴ Апостол Јован го започнува евангелието со вечното Слово кое станува плот (Јован 1, 1, 14).⁷⁵ Евангелскиот текст на Јован ја донесува генеалогичката на Богородичините предци. Во предсмртниот завет Христос ги спојува Богородица и Јован како мајка и син (Јован 19, 25-27). Не е случајно што непосредно над овие претстави е поставено Распетието.

Допојасната претстава на раскрилен ангел кој благословува со обете раце, има натпис-легенда ⲓⲥ ⲭⲥ ⲕⲉⲗⲛⲕⲁⲓⲓⲟ ⲥⲁⲃⲉⲧⲁ ⲁⲛⲓⲉⲗⲁ, иако во ореолот изостанал очекуваниот впишан крст со што би се потврдило ова обличје на Исус Христос. Тој е поставен над групата свети војници-маченици кои стојат во првата зона, меѓу кои

со куса костенлива коса; со обете раце придржува кодекс; босоног, облечен во бел хитон со окер клавус и црвен химатион.

⁷¹ Се празнува на 8 мај (во чест на појавата на мирисен и лековит прав над неговиот гроб секоја година), на 26 септември и на 30 јуни (со другите апостоли); претставен е како старец со малку шилеста брада, босоног со црвен хитон и бел химатион; со левата рака држи кодекс, а со десната благословува.

⁷² Слично на средновековните куполни цркви, како на пример во наосот на Полошко каде што фигурите на евангелистите се на лаците од поткуполниот простор, или пак, во Старо Нагоричино и Лесново, каде што тие освен во пандантифите се претставени и над стоечките фигури, сп. Борђевић М. И., н. д., 72, 149

⁷³ Христианство, Энциклопедический словарь, Том 1, Москва 1993, 624 (за Јован); Том 2, Москва 1995, 51 (за Лука)

⁷⁴ Успенски Л., Теологија иконе, Манастир Хиландар 2000, 30-31. За претстави на св. Лука како ја слика Богородица, меѓу кои и еден од најстарите во Матејче (според Н. Окуњев, Црква Свете Богородице-Матеич, ГСНД VII-VIII, Скопје 1930, 108, сл. 15-16, сх. I и II), сп. Ракић З., Радул, српски сликар XVII века, Нови Сад 1998, 72-74 со постара литература. Така е претставен св. Лука и во пандантифите на манастирот Варлаам, во Вица и Монодендри, сп. Тоћрта А., н. д., 138-139, сл. 79

⁷⁵ Во таа смисла се толкува, на пример, и претставата на евангелистот Јован до Богородица со ангели на северниот сид во нартексот на костурската црква Воведение на Цјацапа, сп. Παῦσιδου Π. Μ., н.д. 202, сл. 86а, со постара литература и примери.

се и најпочитуваните св. Димитрија и св. Ѓорѓи. Едно од објаснувањата за претставата на Христос Ангел на Великиот совет во Сливница може да се најде во зборовите на евангелистот Лука (10, 19): „Еве ви давам власт да настапувате на змии и скорпии и на секаква непријателска сила; и ништо нема да ве повреди“, што одговара на добро познатата иконографија на воините кога го победуваат злото во зооморфен или антропоморфен облик. Бидејќи маченичкиот лик на воините го истакнува нивниот страдалнички подвиг за верата, нивните души се праведни и Господ ќе ги спаси, како и сите што веруваат во воскресението. Претставата освен дидактичка, добива и застапничка, односно молитвена функција со пригодна поставеност до очите на верниците. Таа е пандан на ликот на ангелот Господов на спротивниот сид и чини една идејна целина. (Т. XLIX)

Потенцирањето на Божјата присутност со оваа иконографија во програмата на наосот станала зачестена појава и во други споменици од XVII век. Во неколку цркви од првата четвртина на XVII век во Прилепско и Демирхисарско во наосот се претставени Христови обличја како Ангел на Великиот совет или Емануил со крилја, во обата случаи благословувајќи со обете раце.⁷⁶ Во оваа појава треба да се одбележат: истакнатото место во наосот видливо за верниците, синтетизираната иконографија на двете природи на Христос,⁷⁷ надополнувањето со тие претстави онаму каде што во темето на сводот не се застапени (Журче, Рилево, Жван),⁷⁸ но и удвојувањето (Слепче),⁷⁹ како и нивното поставување претежно над светите војни во првата зона.⁸⁰ Во ексонартексот на црквата Панагиа

⁷⁶ Во манастирот Журче од 1617 г., во црквите Св. Јован Богослов (Св. Никола) од 1627 г. (Митревски Н., Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско, 36-37,45), Св. Атанасиј во с. Рилево од 1627 г. (лични белешки) и во Св. Петка во с. Жван од триесеттите на XVII век (Митревски Н., н. д., 58)

⁷⁷ Во контекст на ваквите претстави во сводот на некои цркви од средината на XVI век се смета дека нема богословско објаснување за претставите на младите Христови ликови со крилја, означени како Емануил, освен во изборот на сликарот да спои два иконографски типа, сп. Петковић С., н. д., 75.

⁷⁸ Во Журче темето на сводот го исполнуваат (и-з) Христос од Вознесението, Пантократор и архијереи во цел раст, а над Деисисот на сверниот сид е медалјон со Саваот фланкиран од два ангела; во Рилево сводот го исполнува Пантократор; во Жван сводот е оштетен и не е позната програмата (сп. Митревски Н., нав. место)

⁷⁹ Темето на сводот во Слепче има пет медалјони (и-з): Христос од Вознесението, Ангел на Великиот совет, Пантократор, Емануил и Богородица (сп. Митревски Н., н. д. 47)

⁸⁰ Во Журче крилатиот Емануил е над светите Ѓорѓи и Димитрија во средишниот травеј на јужната страна, во Слепче исто така, со тоа што во западната ниша и над светите Теодори е Ангелот на Великиот совет (сп. Митревски Н., нав. места, сл. 30). Во Рилево крилатиот Емануил е поста-

Кубелидики во Костур (на слојот сликан во првата половина на XVII век) во рамките на мачеништвото на св. Ѓорѓи е насликано допојасјето на Ангелот на Великиот совет сигниран како Емануил, кој држи полузатворен свиток и благословува.⁸¹ Слична е програмската идеја на источниот сид во нартексот на манастирската црква Св. Ѓорѓи Полошки (1609), каде што најгоре Ангелот на Великиот совет благословува со обете раце над сцените од циклусот на патронот и нишата со неговото допојасје.⁸² Таква поставеност Ангелот на Великиот совет во овој период има и на други западни фасади, без разлика на поединечната тематика на споменикот.⁸³ Во иконописот, исто така, често се слика Христос Ангел на Великиот совет сигниран како Емануил.⁸⁴

Без амбиција да го дадеме одговорот за причините на зачестената појава на оваа Христова иконографија ќе забележиме само дека е омилен израз на поствизантиското сфаќање на двојната природа на Христос (божјата и човечката), широко распространето во сликарството низ спојување на елементите од едниот и од другиот иконографски тип: младолико лице, крилја, благослов со обете раце. По примерот на средновековните споменици во Охридската архиепископија, каде што Христос Емануил благословувајќи со обете раце се среќава над различни светители во црквата⁸⁵ или на фасадите⁸⁶, овие Христови ликови во поствизан-

вен над св. Никола и ктиторскиот натпис на јужниот сид. Во Св. Петка во Жван над Деисисот во западниот травеј е Ангелот на Великиот совет (Митревски Н., н. д.).

⁸¹ Παῦσίδου П. М., н. д., 186, сл. 73. Авторката истакнува дека ова е најстара претстава од овој вид во Костур, а во тој период е сликано и во олтарскиот простор на црквата, каде што во сводот над апсидата со Богородица веќе е насликан Христос Емануил (Исто, сл. 31а).

⁸² За тематиката на овој сид кај Ѓорнаков Д., Новооткриени фрески во припратата на манастирската црква Св. Ѓорѓи Полошки од 17 век, Културно наследство 17-18 (1990/91), Скопје 1994, 75-78; во истиот број види и Николиќ-Новаковиќ Ј., За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир, 83-90.

⁸³ Пејић С., Црна Река - уз проблем живописа на фасадама, Зборник радова са научног скупа Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки, Приштина, Београд 1998, 117-127 (Црна Река 1599/1600, Морача 1616 и Мртвица 30-ти години на XVII век). Во поновиот слој на живописот (прва половина на XVII век) врз Ангелот на Великиот совет во Црна Река е насликан Христос Емануил како благословува со обете раце.

⁸⁴ На пример, на една хоросна икона од третата деценија на XVII век од манастирот Зрзе, во композицијата Слегување на св. Дух, во сегмент од небо е Христос Ангел на Великиот совет сигниран како Емануил, сп. Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, кат. 82; на иконата што го претставува св. Лука како ја слика иконата на Богородица, во заднината е насликан Христос Ангел на Великиот совет врз звездено небо, сп. Ракић З., Бококторски сликар Димитрије и манастир Морача, Манастир Морача, Зборник радова, Београд 2006, 226, сл. 6.

⁸⁵ Во Мали Св. Врачи Емануил ги благословува светите Кузман и Дамјан, сп. Грозданов Ц., Охридско сидно сликарство од XIV век, 48, прт. 6

тиското сликарство се сликани во функција на божја закрила, покровителство на небесниот цар и негово пренесување на власта. Особено е илустративен примерот од Полошкиот манастир, каде што Ангелот на Великиот совет кој благословува со обете раце бил насликан врз претходна претстава (1343-1345 г.) на младолук Христос со натпис-легендата "во друго обличје". Иако овој исклучителен Христов лик е во контекст на владетелската иконографија, на која ѝ е близок и примерот со Емануил кој благословувајќи на св. Димитрија во Марков манастир преку ангели му ги предава атрибутите,⁸⁷ таа јасно говори за влијанието во формирањето на поствизантиската иконографија. Ни се чини посебно е важно толкувањето на средновековниот лик на Христос "во друго обличје" кој се поврзува за неговата појава по Воскресението, но е претставен млад затоа што на тој начин најпотполно се искажува идејата за овоплотувањето на Словото и детето - жртва која се поднесува за спас на човечкиот род, т.е. Емануил, кој од становиштите на догматиката е безпочетен.⁸⁸ Претпоставуваме дека оваа мисла преовладува во иконографски сублимираниот Христов лик во сликаните програми во времето на османлиското владеење.

Претставите на светите војино-маченици во средишниот травеј започнуваат од запад со св. Луп⁸⁹ (СѢН ЛУПЪ), продолжувајќи св. Прокопиј⁹⁰ (СѢН ПРОКОПНЕ), св. Нестор⁹¹ (СѢН НЕСТОР), св. Димитрија⁹² (СѢН ДИМИТРИНЕ), св. Ѓорѓи⁹³ (СѢН ЃЕОРГИЕ), св.

⁸⁶ Во Драгалевци (1475/6) овој лик на фасадата е над нишата на патронот и опкружен со Страшниот суд, а во Св. Никола Болнички (1480/1) во најгорниот дел од ѕидот кој има сосем друга тематика, сп. Суботиќ Г., Охридската сликарска школа, 110, 119

⁸⁷ Грозданов Ц. - Ѓорнаков Д., Историјски портрети у Полошком (II), Зограф 15, Београд 1984, 91-93, сл. 8

⁸⁸ Исто, 93

⁸⁹ Маченик, слуга на св. Димитрија, страдал со меч; се празнува на 26 октомври, 23 август; млад голобрад со зачешлана коса која во лесни кадри паѓа по вратот; облечен е во сиво-сина долга туника која има бордура само на долниот раб и црвена наметката украсена со бисери, која се закопчува напред со округло копче и му ја прекрива сосема левата рака. Со десната рака пред себе држи неукрасен маченички крст. На нозете има окер обувки.

⁹⁰ Великомаченик, родум од Ерусалим, страдал од меч во Кесарија (+303 г.); се празнува на 8 јули; млад голобрад, со накадрена коса зачешлана зад ушите; облечен е во белузлава долга туника со богата бордура, врз која има црвена куса туника со куси ракави; наметката е украсена со крзно одоздола и тој ја придржува во левата рака. Со десната рака крева маченички крст украсен со скапоцени камења. На нозете има обувки во розеникава боја, како бојата на наметката.

⁹¹ Маченик, родум од Солун, според прорекување на св. Димитрија го победил Лиј; страдал (+306 г.); се празнува на 27 октомври и во Недела на мироносиците; млад и голобрад, со изразено кадрава коса која е зачешлана зад ушите. Облечен е во долга бела туника со црвена бордура околу

Никола Нови⁹⁴ (СѢН ННКОЛА НОВН) и завршуваат со св. Севастијан⁹⁵ (СѢН СЕБАСТІАНЪ) кој стои на пиластерот непосредно до иконостасот. (Т. XLIX-L)

Најголемиот број свети маченици-воини претставени во Сливница се оние чиј култ со различна динамика придонел во XII век да станат постојан дел од декоративната програма во првата зона на наосот на источно-христијанските цркви.⁹⁶ Тие се во релативно голем број, а според распоредот не може да се каже де-

вратот и окер на долниот раб, а црвената наметка со крзно одвнатре, е напред закопчана. Со десната рака тој држи пред себе украсен маченички крст, а левата е пред него, свиткана во лактот.

⁹² Великомаченик, мироточив, чудотворец, родум од Солун; страдал од копја (+306 г.); се празнува на 26 октомври и во Недела на мироносиците; млад и голобрад, со куса коса и маченички венец. Облечен е во бела долга туника со богата бордура на долниот раб, врз која носи црвена куса туника опашана со бел појас и зелена наметка, одвнатре поставена и порабена со крзно. Десната рака ја крева со украсен крст, а со левата ја држи наметката. На нозете има црвени обувки.

⁹³ Великомаченик, победоносец, страдал од меч (+303 г.); се празнува на 23 април и на 3 ноември (преносот на неговите мошти во Лидија); млад, голобрад со куса кадрава коса и маченички венец. Облечен е во долга светло виолетова туника, порабена со богата бордура, врз која носи бела куса туника со куси ракави. Наметката е црвена, одвнатре поставена и порабена со крзно. Со десната рака пред себе придржува украсен маченички крст, а левата рака ја крева како да покажува кон соседната маченичка фигура. На нозете има окер обувки.

⁹⁴ Неизвесно е дали е насликан преподобниот (војвода во IX век), кој се празнува на 24 декември, или преподобномаченикот св. Никола Нови Вуненски (војвода во X век и страдал со меч) и се празнува на 9 мај; за иконографијата види подолу во текстот; овде е млад и голобрад, со зачешлана коса во кадрици зад ушите. Облечен е во долга бела туника богато украсена на долниот раб и куса цинобер туника со долги ракави, украсена со бисери и богати бордури околу вратот и долниот раб. Наметката е бела и одвнатре е поставена со крзно, закопчана напред со округло копче и префрлена оддесно преку левата рака; во десната рака носи крст кој не е украсен, но за разлика од претходните неукрасени крстови (како кај светите Артемиј и Луп), на самиот врв има мал крст со што се издвојува од останатите; десната рака ја држи пред себе во гест на смирение. На нозете носи црвени обувки.

⁹⁵ Бил начелник на дворската гарда на Диоклецијан, чудотворец, исцелител; маченички страдал од стрели (+287 г.); се празнува на 18 декември. Претставен е млад со куса ретка брада и мустаки, со рамно зачешлана коса зад ушите која во кадрици паѓа до рамената; свртен е малку кон десно, поточно кон средината на наосот или кон групата маченици-воини чија низа ја завршува /започнува; поткренатата лева рака е со гест на смирение и благочестивост; во кренатата десница држи маченички крст, украсен со црвени камења, но не како на великомачениците Ѓорѓи и Димитрија (со попречни крстови), ниту така едноставен како на св. Никола Нови кој е насликан пред него; облеката му е поедноставна од претходните маченици - светло сина долга туника со бордура на долниот раб, со окер трака околу вратот и манжетите; црвената наметка е без украси, освен бордурата на околувратникот и квадратното копче кое ја затвора на градите; на нозете има црвени обувки.

⁹⁶ Марковић М., н. д., 590-597 (со постарата литература); тоа се однесува на светите Теодор Тирон, Теодор Стратилат, Ѓорѓи, Димитрија, Меркуриј, Прокопиј, Нестор и на св. Артемиј, чии пак, најстари зачувани претстави се од XIII век. За светите војни во средновековната уметност, уште и кај Walter Ch., *The warrior saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003; Габелић С., *О иконографији св. Прокопија*, ЗРВИ 43, Београд 2006, 527-549.

ка на оние од прв ранг им е дадено поистакнато (видливо) место, освен што само светите Ѓорѓи и Димитрија имаат маченички венци на главите и се во средишниот од травеј. Групирањето е претежно според хагиографските сличности (Меркуриј, Артемиј и Теодор Тирон се поврзани и со времето на Јулијан Апостат) и приближно по календарски принцип (Димитрија, Луп и Нестор, или светите Теодори). Прави впечаток изборот на светите Луп, Никола Нови и Севастијан кои ретко се среќаваат во спомениците во Македонија и овде ќе се задржиме подетално на нив.

Анализата на средновековните споменици покажала дека св. Луп⁹⁷ е поретко сликан и дека се појавува перетежно онаму каде што се смета дека работеле грчки сликари, зашто потеклото на култот му е солунско.⁹⁸ Во сликарство од т.н охридска школа од XV век го нема, а подоцна, во поширокиот регион го среќаваме претставен како воин⁹⁹ или во биста во низата медалјони со маченици.¹⁰⁰ Во Сливница св. Луп не е непосредно поставен до св. Нестор, можеби за да не за-

⁹⁷ За изедначувањето на маченикот Луп со истоимениот слуга на св. Димитрија сп. Марковић М., н. д., 610. Во Сливница ликот на св. Луп е според описот во ерминијата (Διονισίου του εκ Φουρ-
να, Ερμενεϊα της ζωγραφικης τεχνης, στο Α. Παλαδοπουλο-Κεραμευφ, εν Πετροπολει 1909,
159) и не личи на пример, на младиот маченик со брада, претставен во цел раст во Протатон, сп.
Tsigaridas N. E., in Manuel Panselinos, Thessaloniki 2003, сл. 106.

⁹⁸ Марковић М., н. д., 611 - меѓу примерите се наведени и средновековните споменици во Македо-
нија - Св. Богородица во Кучевиште (до 1331 г.), каде што е неговата најстара маченичка прет-
става од XIV век (во биста крај св. Нестор, во медалјони) и во Марков манастр каде што околу
коњаникот св. Димитрија на фасадата, Луп и Нестор се во цел раст како маченици оранти.

⁹⁹ На јужниот сид во прва зона со воините во средниот травеј во наосот на Св. Јован Претеча во
Јашуња (1523/4 г.), сп. Суботић Г., Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (1), 35; на
јужниот сид како пандан на св. Нестор во католиконот на Ставреникита (1546 г.), сп. Χατζιδήκης
М., н. д., сл. 154; во нартексот на Св. Димитрија во Палатиција (по 1568/9 г.) на источниот сид во
патронската ниша покрај Димитрија на престол се Луп и Нестор, сп. Τουρτα Α., н. д. 190; на сли-
чен начин е претставен во Св. Димитрија Елеусис во Костур (1608/9 г.): на северниот сид е св. Ди-
митрија на престол, а крај него се Нестор и Луп, сп. Παῦσιδου Π. Μ., н. д., 212, сл. 96.

¹⁰⁰ Во бисти е претставен во припратата на Пеќската патријаршија (1565 г.) на западниот сид; во
Богородичината црква во Студеница (1568 г.) - во лакот над влезот во северниот сид од вестиби-
лот; во медалјон над фигурата на св. Роман ѓакон на северниот дел до апсидата во Св. Никола во
с. Стрезовце (1606 г.); во Св. Никола во манастирот Хопово (1608 г.) неговата биста е под прозо-
реот на јужниот сид во апсидата меѓу композициите Христос со Самарјанката и Исцелувањето
на слепиот (за сите примери сп. Петковић С., н. д., 162, 168, 203, 205), а во Св. Атанасиј во мана-
стирот Жуче (1617 г.) во медалјон на северниот дел од сводот (сп. Митревски Н., н. д. 38). Го има и
во Св. Ѓорѓи во Младо Нагоричино, на јужниот столбец во наосот, но авторот не се прецизира ка-
ква е претставата, сп. Машнић М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во
Младо Нагоричане, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007,
141.

зема централно место во средниот травеј или пак, по хиерархијата да му е пандан на св. Никола Нови.¹⁰¹

Потемелната работа на сливничкиот живопис ни наложи потреба од проверка на сите познати претстави на светите кои се обележуваат со името св. Никола Нови, а резултатите од истражувањата се неодамна публикувани.¹⁰² Во интерес на поцелосен увид во нашата главна тема, овде го донесуваме резимето на тој текст со неколку дополнувања кои во суштина не ги менуваат искажаните заклучоци.

Во отсуство на попрецизно сигнирање, не е едноставно да се утврди за која личност точно станува збор - за еден од двајцата истоименици кои живееле во средниот век или за софискиот новомаченик Никола Нови од XVI век.¹⁰³ Идентификацијата е усложнета поради тоа што ерминиите не содржеле упатство за лик со такво име, поради непостојаната иконографија, како и со различното толкување на претставите од досегашните истражувачи. Сумирајќи ги забелешките од прегледот на претставите на св. Никола Нови и нивните иконографски разлики, со сета претпазливост поради бројни непознати споменици и низа други непознати околности, би можело да се заклучи дека со тек на времето станувало збор за преклопување или мешање на култовите на светите обележани со тоа име. Без оглед на различно завршениот живот на светците кои живееле во IX, односно X век, преподобниот св. Никола Нови поранешен воин (мирно упокоен отец кој се празнува на 24 декември) и преподобномаченикот св. Никола Нови Вуненски

¹⁰¹ Меѓу светите војни е спомнат кај Марковић М., н. д., 593, заб. 206, кој не прецизира за кој Никола Нови станува збор; за првобитната идентификација како новомаченик св. Никола Нови Софиски, сп. Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во Сливничкиот манастир, 229, заб. 67

¹⁰² Поповска-Коробар В., Претставата на свети Никола Нови во Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 105-118

¹⁰³ Консултирани се: Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae: Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris, ed. H. Delehaye, Brussels 1902; Bibliotheca hagiographica graeca, ed. F. Halkin, Brussels 1957; Стишпи пролози од крајот на XIV и од средината на XVI век во библиотеката на БАН, сп. Кодов Хр., Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките, София 1969, 149, 153; Булгаковъ В. С., Настольная книга для священно-церковно-служителей, (Харьковъ 1900), Graz 1965; Поповић Сп. Ј., Житија светих, Београд 1973; Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, Православни светачник, кн.1-2, Крагујевац 1989; Епископ Николај, Охридски Пролог, Ваљево 1991; Архиеп. Сергей (Спасский), Полный месяцеслов Востока, Т. III, Москва 1997; Жития на светиите съставени от Свети Димитрий митрополит Ростовски, превод од руски език по изданието на Московската синодална типография 1902, допълнени с жития на Български светии, Света Гора, Атон, Славянобългарски манастир Св. Вмчк. Георги Зограф 2001

(погубен во Тесалија, а се празнува на 9 мај), обајцата се третираат како маченици-воини за верата, согласно нивната воена служба и според подвизувањето. Нивната монашка определба немала одек во иконографијата. Познати се и други свети кои не страдале со маченичка смрт, а се претставуваат како маченици. Не знаеме кога дошло до поистоветувањето, преклопување на култот, кога можеби „преовладал“ идентитетот на тесалискиот преподобномаченик св. Никола Вуненски, но честопати со календарски белег на преподобниот св. Никола. Иконографијата не е нормирана во ерминијата и таа зависела од уметниковата креација и од ликовната традиција.

Најстарата претстава за која се знае е од мозаиците во манастирот Св. Лука од XI век, не е сочувана.¹⁰⁴ Во Протатон (крај на XIII век) тој е млад голобрад (?) маченик-воин, во цел раст е поставен во третата зона на северниот сид во југозападниот дел на црквата.¹⁰⁵ Според примерот на Старо Нагоричино (1317/18), каде што има две претстави на истоимени маченици,¹⁰⁶ би можело да се каже дека се празнувал култот на обајцата свети со името св. Никола Нови. Физиономските карактеристики отпрвин се најчесто: млад лик со штотуку израснати брада и мустаќи и накадрена коса зачешлана зад ушите. Такви се ликовите во Протатон (?), Старо Нагоричино, Св. Никола Sosa во Костур (околу средината на XIV век),¹⁰⁷ делата поврзани со Марија Ангелина Дукина Палеологина (иконата од Метеори од 1367-1384 и реликвијарот од Куенка од 1382/84),¹⁰⁸ Долгаец (1454/5)¹⁰⁹

¹⁰⁴ Georgitsoyanni N. E., *Les Peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores* (1483), Athènes 1993, 251.

¹⁰⁵ Djurić J. V., *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Prôtaton*, Хиландарски зборник 8, Београд 1991, цртеж 15; во описот на програмата на живописот не се спомнува кај Tsigaridas N. E., in *Manuel Pnselinos from the Holy Church of the Protaton*, (catalogue), Thessaloniki 2003, 23-51.

¹⁰⁶ Миљковиќ-Пелек П., *Делото на зографите Михаил и Еутихиј*, Скопје 1967, Т. XXVII; Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 78, сл. 73 - легендата крај обата лика е иста: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ο ΝΕΟΣ.

¹⁰⁷ Τσιγαράδαφ Ν. Ε., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναοί της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 262

¹⁰⁸ Мижовић П., *О иконама с портретима Томе Прелубовића и Марије Палеологове*, Зборник за ликовне уметности 2, Матица српска, Нови Сад 1966, 194, сл. 1 и 3; датирањето на делата е според D(eriziotis) L. и C(arr) W. A., in *Byzantium, Faith and Power* (1261-1557), ed. H. Evans, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004, cat. nos. 24 b, 24c. Овде е речено дека иконите на Марија се со непотврдено потекло, а изборот на моштите сугерира дека тие припаѓаат на Константинопол.

¹⁰⁹ Суботиќ Г., *Охридската сликарска школа од XV век*, 54, цртеж 33.

и во стариот католикон (1483) на манастирот Преображение на Метеори.¹¹⁰ Во првата зона меѓу маченици-воини за првпат се слика во Костур (Св. Никола Sosa и Св. Атанасиј Музаки¹¹¹). Иконографската промена (физиономија и облека) ја внесуваат анонимните зографи на живописот во црквата Св. Атанасиј Музаки (1384/5). Освен во Протатон (Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ) и во Долгаец (св.т. Никола), ликот секаде е сигниран како Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ο ΝΕΟΣ. Во средновековните споменици не се познати претстави на св. Никола Нови со воена опрема.

Во поствизантиските споменици култот на хомонимот св. Никола Нови е често застапен во сликаната програма. Со воена опрема е претставен во Ставроникита (1546)¹¹² и во Палатиција (1568/9).¹¹³ Физиономските белези се менливи, како да се со некое значење. Кога е претставен како војник, св. Никола Нови е голобрад, а кога е облечен како маченик тој е со мустаки и брада. Дали затоа што е веќе постар кога ја напуштил војската и станал монах односно маченик?! Најочигледен пример што збунува се делата сликани од исто ателје во угледни манастирски средини како Св. Никола Анапавса (1527) и Ставроникита.¹¹⁴ Меѓутоа, примерите кога крај портретот на млад голобрад маченик во патрициска облека, како во Велциста (1568)¹¹⁵ и онаму каде што е со брада, како во нартексот во Филантропинон (1560)¹¹⁶ или во Вица (1617/18),¹¹⁷ стои попрецизната легенда Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΠΩ ΣΤΡΑΤΙΩΤΟΝ, укажуваат дека, сепак, физиономската недоследност немала некое посебно значење, туку се должела на користената предлошка за сликање. Веќе е кажано од претходните истражувачи, дека во овие претстави од епирските споменици се подразбира преподобниот св. Никола Нови поранешен воин и монах. Истиот светец еквивалентно е именуван и во илустри-

¹¹⁰ Georgitsoyanni N. E., нав. место, сл. 78. Авторката појаснува дека овој лик на св. Никола Вуненски во медалјонот на југоисточниот пиластер е само пресликан во 1552 г. од критски сликари (во заб. 100).

¹¹¹ Ђурић Ј. В., Мали Град - Св. Атанасије у Костуру - Борје, Зограф 6, Београд 1975, 40, сл. 22, со постара литература

¹¹² Χατζιδήκηφ Μ., Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνηφ, 58

¹¹³ Тођрта А., н. д., 187, сл. 111в. Датирањето на А. Турта е во 1570 г., а според Г. Суботиќ во 1568/9 г., сп. Суботиќ Г., Најстарије претставе светог Георгија Кратовца, 77, заб. 47.

¹¹⁴ Χατζιδάκηφ Μ., нав. место; Σοφιανώφ Ζ. Δ.-Τσιγαράδα Ν. Ε., Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Ἀναπαύσας, Τρίκαλα 2003, 125, 128, сл. на стр. 231

¹¹⁵ Stavroulou-Makri A., н. д., 123-125, заб. 650; Τουρτα Α., н. д., 158, го идентификува ликот како преподобен Никола Нови, кој се прославува на 24 декември.

¹¹⁶ Γαριδής Μ. – Παλιούραφ Α., Μοναστήρια Νησού Ιωαννίνων, сл. 148

¹¹⁷ Τουρτα Α., н. д., 158, схема на стр. 52, сл. 93а

раниот менолог (за 24 декември) од припратата на Пеќската патријаршија (1565).¹¹⁸

Во спомениците од самиот крај на XVI до првата четвртина на XVII век претставите на св. Никола Нови се сосема шематизирани - млад голобрад лик на маченик. Единствен пример каде што легендата покрај ликот е (изгледа ?) по-прецизна - О АΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΕΝ <ΒΟΥΝΑΙΝΗ> е во Костур (Панагиа на архонтот Апостолаки, 1605/6).¹¹⁹ Наше мислење е дека и тука е напишана најчестата легенда О АΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ο ΝΕΙΟΣ. Во истиот период, особено во спомениците кои се географски поблиски до Софија, како Куриловскиот манастир (1596),¹²⁰ црквите во Стрезовце (1606),¹²¹ Добрско (1614),¹²² Сеславци (1616),¹²³ Св. Ѓорѓи во Трново (1616),¹²⁴ не е исклучено, при изобразувањето на ликовите именувани како св. Никола Нови, да дошло до повторно преклопување на култот, сега пак, со новомаченикот св. Никола Нови Софиски, кој страдал во 1555 г. и се празнува на 17 мај. Неговото житие и служба се зачувани во единствен препис од 1564 г., пишувачан од поп Лазар од Кратово.¹²⁵ Можно е, програмската застапеност и иконографијата на хомонимот на преподобниот и преподобномаченикот св. Никола Нови, да се совпаднале, односно мешале со култот на новомаченикот од Софија.

Со намера да утврдиме дали има основа така да се толкува и претставата од Сливница (1606/7 г.), во текстот се задржуваме накусо на историските околности. Изнаоѓајќи ги врските помеѓу најважните ктитори на Сливница, Преспанскиот владика Матеј и Михаил Петков од Битола, со манастирот Св. Јован Продром - Слџе, еден од најпознатите скрипториуми во XVI век,¹²⁶ сметаме дека имало историски можности тие да биле упатени во житието на новомаченикот од Софија. Од друга страна, во скрипториумот во Слџе постоел и препис на многу

¹¹⁸ Мијовић П., Менолог, Историско-уметничка истраживања, Археолошки институт, Београд 1973, 367, сх. 70 - св. Никола (Nicolaus ex milite, mon.)

¹¹⁹ Παῦσιδου П. М., н. д., 206, схема 9

¹²⁰ Пандурски В., Куриловскиот манастир, София 1975, 8, 10, сл. 6

¹²¹ Петковић С., н. д., 88, 203

¹²² Флорева Е., Старата црква в Добърско, 82-83, схема 70, сл. 77

¹²³ Каменова Д., Сеславската црква, 55, схема на стр. 114

¹²⁴ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот на Слимничкиот манастир, 226

¹²⁵ Иванова К., in Стара Българска литература, Том IV, 615 со постарата литература

¹²⁶ Поп-Атанасов Ѓ. et al., Скрипторски центри во Средновековна Македонија, Скопје 1997, 323-

популарното пролошко житие на преподобниот св. Никола Нови поранешен воин и монах, од скрипторот Висарион Дебарски околу средината на XVI век.¹²⁷

Во врска со улогата на зографите во претставувањето на св. Никола Нови во наосот во Сливница, многу е важно нивното уметничко потекло и традицијата што ја пренеле и во овој пример, за што поопширно ќе стане збор во следните поглавја. На ова ниво на истражувањата поврзани со идентификацијата на претставата на св. Никола Нови во наосот на Сливница, сметаме дека нема уверлива основа да ја поврземе со личноста на новомаченикот од Софија. Имајќи ги предвид позицијата на фигурата (меѓу најистакнатите маченици-воини во првата зона на северниот ѕид од наосот, каков што е случајот во повеќето постари споменици), како и комплексноста на прашањето што ја покажавме во кусиот преглед на ликовните претстави, веруваме дека настанатото преклопување на култот на истоимените средновековни светци и овде е пренесено како лик на св. Никола Нови Вуненски.

Претставата на св. Севастијан е засега единствен ваков пример во сликаните програми на црквите во Македонија. Иконографијата на маченичката фигура не сугерира попрецизни хагиографски белези, но врз основа на досегашните научни сознанија за застапеноста на светец со ова име во православните храмови, сливничкиот лик го идентификуваме со воинот-маченик св. Севастијан медиолански од крајот на III век.¹²⁸ Тој е вклучен во сите познати сликарски прирачници меѓу мачениците како млад војсководец.¹²⁹ Во средновековната уметност не е познат освен во сликаните календари.¹³⁰ Особено почитуван како заштитник од чу-

¹²⁷ Кодов Хр., нав. место.

¹²⁸ Во месецословите се појавува маченик со ова име на 26 февруари, 8 февруари, 3 март, 20 март, 15 април, 18 декември, сп. Архиеп. Сергей (Спаский), Полный месецеслов востока. Т. III, Москва 1997. За житието на св. Севастијан медиолански опширно кај Поповић Сп. Ј., Житија светих за децембар, Београд 1973.

¹²⁹ Опишан е како млад со штотуку проникната брада во Првиот ерусалимски ракопис меѓу великомачениците во наосот, во Книгата на поп Данило (сп. Медић М., Стари сликарски приручници II, 203, 335) и во ерминијата на Дионисиј од Фурна (под 18 декември), сп. Медић М., Стари сликарски приручници III, 407, 489.

¹³⁰ Бистата на маченикот св. Севастијан насликана најгоре на југоисточниот столбец во наосот на Старо Нагоричино (сп. Тодић Б., Старо Нагоричино, 78) најверојатно не го означува овој римски маченик со оглед на седокосиот лик со бела брада (лични белешки), но треба да одбележиме дека како своевиден пандан, на истата позиција е св. Никола Нови врз соседниот североисточен столбец во црквата (Исто). Под 18 декември е застапен во сликаните календари во Дечани, во Козија, во припратата на Пејската патријаршија е сликана неговата биста, а во Пелиново е како стоечка фигура, сп. Мијовић П., Менолог, 330, 354, 367, 382.

мата, овој популарен светец во католичката црква, во уметноста на православните цркви се појавил од средината на XV век и тоа во италијанската варијанта на иконографијата - врзан за столб со голо тело избодено од стрели.¹³¹ Во текот на XVI и XVII век со таа иконографија¹³² или како маченик,¹³³ е вклучуван во сликаната програма во првата зона на припратата, односно во западниот дел од наосот на црквите на Балканот. Во рамките на прикажувањето на мачеништвата, иконографијата на св. Севастијан била под изразито влијание на италијанската ликовна формула.¹³⁴

Исклучителното место на св. Севастијан крај иконостасот во Сливница, веројатно се должи на желбата на ктиторот, чиј починат син е насликан на источната страна на истиот пиластер. Застапништвото на светецот за спас на душата на младиот Купен е проткаена и со неговата профилактичката улога во однос на семејството на ктиторот. На спротивната страна до иконостасот стои св. Пантелејмон, кој заедно со другите свети лекари, бесребрениците Кузман и Дамјан,

¹³¹ Ђурић Ј. В., У сенци фирентинске уније: Црква Св. Госпође у Мржепу (Бока Которска), ЗРВИ 35, Београд 1996, 9-54, сл. 6 со постара литература. Сликаството е од 1451 г. од которскиот сликар Михаил, ученик на зограф Јове од Дебар.

¹³² Освен во наосот на Богородичината црква во Мржеп (Ђурић Ј. В., н. д., 41-42), во западната варијанта го има во светогорскиот Ставроникита од 1546 г. (Χατζιδήκης Μ., Ο κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης, 75, сл. 159); во манастирите Куртеа де Арфеш (1517-1527), Дилиу (1543) кај Јанина, Варлаам (1548) и Преображение (1552) на Метеори, како и во црквата Св. Јован Претеча (1591 г.) во Бобошница кај Корча (Garidis Μ., н. д. 177, 239, сл. 27); во црквата Св. Димитрија во Палатиција од 1570 г. (Тоурта Α., н. д., 188); во нартексот (1596 г.) на манастирската црква во Подгумер (Станев С., Изображение на св. Себастијан од Подгумерскиот манастир, Ренесансът и България (зборник на трудови), София 1995, 338-342; Геров Г., Новоразкрити стенописи од XVI век в Подгумерскиот манастир, Българският шестнадесети век, Сборник с доклади, Народна библиотека Св. Кирил и Методиј, София 1996, 644-647, схема на стр. 650) и во влезот кон наосот во црквата на Карлуковскиот манастир од 1602 г. (Пандурски В., Манастирската стенна живопис в Карлуково, София 2001, 3, сх. 1, сл. 114); во југозападниот агол на наосот во Св. Димитрија во Бања Јошаница од средината на XVII век (Кнежевић Б., Стара црква у Бањи Јошаници, ЗЛУ 12, Нови Сад 1976, 79-81, црт. 9, сл. 5).

¹³³ Како маченик, но со копје е претставен во Мртвица од првата четвртина на XVII век (Пејић С., Црква Богородичиног успења у Мртвици, 116, сл. 9); во допојасје е во припратата на Св. Никола (1616 г.) во Сеславскиот манастир (Каменова Д., н. д., сх. на страна 119); во црквите Св. Климент во Мостики од 1623 г. (Кајмаковић З. Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, 370) и во Св. Никола во Морача од 1693 (Петковић, Морача, 82-83). Се соопштува и неговиот лик на третиот јужен столбец во наосот на црквата Св. Ѓорѓи во Младо Нагоричино (Машниќ М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец, 141), но без прецизирање на претставата што не е доисчистена од вар, така што може да станува збор и за друг светител со исто име.

¹³⁴ Stavropoulou-Makri, n. d., 168, sl. 65 - за ексонартексот на манастирот Филантропинон (1560) и светогорскиот Дионисјат (сп. и Ιερή Μονή Αγίου Διονυσίου, Οἱ Τοιχογραφῆες τοῦ Καθολικοῦ, ἹΑγίου Ἱεροφ 2003, сл. 461)

јасно укажува на молитвената упатеност кон заштитниците на здравјето и исцелувањето со спомнување на Христовото име.

Сосема соодветно на една монашка средина, изборот на поединечните претстави во Сливница го нагласува христијанското сфаќање за еднаквоста на оние што со животот платиле за верата во Христос и оние кои со "бескрвно" мачеништво со совест сведочат за Христос,¹³⁵ кон што придонесува и симетричната поставеност на двата лика, ангелот Господов и самиот Господ со ангелски лик. Сместени меѓу воините и меѓу монасите тие и низ слика потсетуваат за „ангеловидците и ангелообразните“,¹³⁶ кои во заедништво со чудотворци и исцелители ја одразуваат и посебната потреба и желба на ктиторите и на манастирското братство.

¹³⁵ За мачеништвото со совест прв говори св. Атанасиј Велики во житието на св. Антониј Велики (Поповић Ј., Житија светих за јануар, Београд 1972); Радовановић, Монаштво и мучеништво у сликарству манастира Хиландара и пећке патријаршије, Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, САНУ посебна издања 32, Београд 1988, 79-82; Томековић С., Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II, Архиепископ Данило II и негово доба, Зборник радова, САНУ, Научни скупови књ. LVIII, Београд 1991, 425-437; Djurić J. V., н. д., 45-56;

¹³⁶ Djurić J. V., н. д., 85



Средишен травеј, јужен сид, горна зона на прислонет лак



Средишен травеј, јужен сид, долна зона на прислонет лак



Средишен јужен травеј, источен сид во прозорецот



Детаљ од записот во композицијата



Југоисточен агол од јужниот ѕид на западниот травеј



Западен сид, јужно од влезот



Западен сид, северно од влезот



Североисточен агол од северниот ѕид во западниот травеј



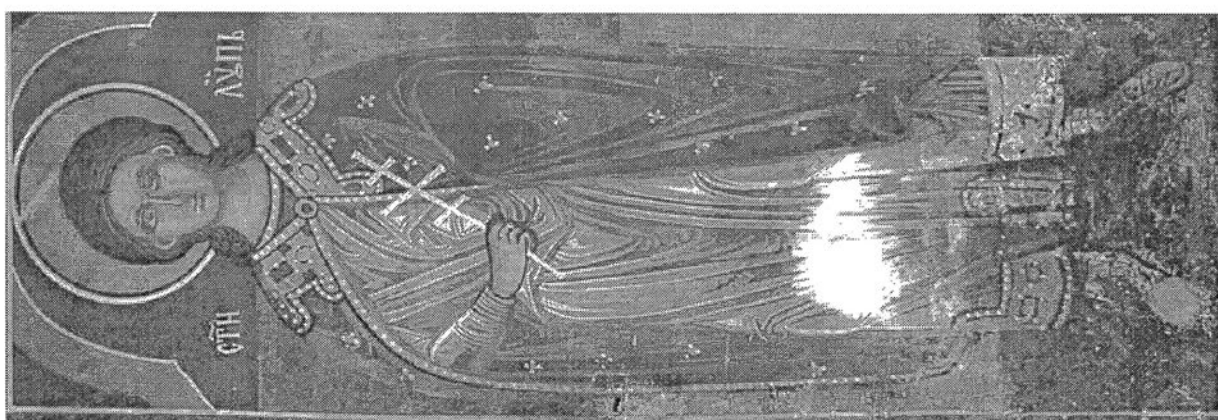
Северен сид од средишниот травеј



3.



2.



1.

1-2. Средишен травеј, северен сид, долна зона на прислонет лак
3. Челна страна на северен пиластер пред иконостасот

Во изведбата на сидните слики во сливничкиот наос се диференцираат карактеристиките на двајца стилски усогласени зографи. Тие се вешти мајстори кои работеле без строга просторна поделба, честопати наизменично сликајќи ги блиску поставените партии, како што се на пример поединечните ликови над цоклето. Фигурите со правилни пропорции тие ги сместуваат во добро организирана композиција во која секогаш има архитектура и/или пејзаж. Движењата се умерени, прикажани без пренагласени гестови. Сликаните градби понекогаш доминираат во сцената и ги потиснуваат фигурите во преден план. Фасадите на тие објекти се еднобојни, уверливи во обликот формиран со бројни отвори, длабоко сенчени заради нагласување на перспективата. Очекуваниот велум не е застапен освен во Сретението. Пејзажите се претежно карпести, со разлеана скалеста форма, секогаш колористички дополнета заради пластичен ефект и се придружени со ниска, еднолична вегетација. Сликаниот мебел е гломазен и грижливо е декориран со ситен орнамент и шрафирање. Дека зографите брзо работеле покажуваат неколку пропусти во проценката на поставувањето на фигурите во прислонетите лаци или по некој недовршен детал од облеката.

Сликарите се добри цртачи, чија сигурна линија ги формира контурите со кафена или бела боја и нерамномерно се распоредува по облеките во збиени, разбранувани или рамни потези што доловуваат волумен и движење околу телата. Ликовите се пластично обликувани, а колористичката палета не е од заситени бои. Преовладува окер, црвена и зелена боја, кои со мешање на белата се претвораат во лесни нијанси на потокалово, розово или резеда. Извонредно усогласени во општата ликовна постапка двајцата сликари постигнале хармонизирана сидна декорација. Со оглед дека тие не се потпишани, ги нарекуваме "првиот" и "вториот" сливнички зограф.¹

Меѓусебните разлики се согледуваат во морфологијата на лицата, во основа работени слично од двајцата мајстори - пастозно, со светол окер врз кој се нанесени благи маслинести и појаки кафени сенки, бели лесни оживки и повремено

¹ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 213-237

руменило на образите. Употребата на маслинестиот тон кај првиот зограф е позразена. Видливо различно е обликувањето на носот, очите и ушите кај ликовите. Додека првиот зограф го слика носот скоро зарамнет меѓу веѓите, вториот чаталесто ги двои во коренот и врз него секогаш надвисува раскрилена линија што ги удвојува веѓите. Пределот на бадемастите очи се третира со подочници што само се навестуваат со куса линија, а првиот зограф речиси ги удвојува очите со цела долна линија на подочникот и со тоа особено ги нагласува во кружен облик. Забележливо е и различното третирање на осветлувањето на лицата, што кај првиот зограф е изведено така да изгледа како тие да се осветлени одозгора, а кај вториот, како светлината да доаѓа оддесно, судејќи според затемнувањето на сенките на левата половина на лицето, долж устата и носот. Разлики се гледаат и во начинот на изведбата на облеката, решавањето на драперијата. Во овој поглед првиот зограф е релативно повнимателен и води сметка за прекршувањето на диплите при движење. Тој честопати ги решава овие проблеми со светлосни игри и геометризирање на обоените површини. Кај вториот зограф не се забележува таков напор. Неговите фигури имаат наметки со навидум многу набрана ткаенина заради симплифицираното шрафирање со потемна и посветла нијанса. Рацете на светителите изведени од првиот зограф се префинети, издолжени. Другиот сликар ги моделира поедноставно и понекогаш со неприродна положба на прстите.

Врз основа на издвоените карактеристики, првиот сливнички зограф преовладува во фрескоживописот на наосот и би можеле да ги посочиме партиите каде што работел вториот зограф. Во олтарниот простор на пример, негово дело се архангелот Гаврил од апсидалната конха, допојасните претстави на св. Ахил и св. Јеротеј, фигурите на св. Григориј, Визијата на св. Петар Александриски и светите Теофил, Фока, Мирносиците на гробот, Слегувањето во ад. Во композициите во горните зони, како и во декорацијата на сводот сликарите повторно работат заедно. Во централниот медалјон, Христос Седржителот го сликал вториот зограф, а низата допојасја на ангели и Богородица и Јован Претеча се дело на првиот зограф. Иста е постапката и во медалјонот со Христос Емануил, кого го сликал вториот зограф. Овие два лика се најпогодни и за аналогиите при атрибуција на иконописните дела на сливничкиот иконостас.² Медалјоните со Христос

² Исто, 220-221. Види натаму во поглавјето за сливничкиот иконостас.

Ангел на Великиот совет и со Богородица во западниот дел од сводот се дело на првиот зограф. Негови се најголемиот број пророчки ликови и сцените од Великите празници, Страдањата и Христовите дела и чуда. Како пример за наизменичната или едновремена работа на обајцата сликари во првата зона од наосот ќе укажеме на северниот сид од средишниот травеј. Првиот ги насликарал светите воини Прокопиј и Нестор, а вториот зограф следните двајца воини, Димитрија и Ѓорѓи. Набргу, повторно првиот ги сликарал св. Никола Нови и св. Севастијан.

Натписите во најголем дел ги пишувала една рака, извежбана и писмена, на црковнословенски јазик. Поретко се среќава уште еден ракопис, задолжително на грчки јазик и тоа крај ликовите сликани од вториот зограф. Како јазична и ортографска црта на ктиторскиот натпис, пишуван со преовладувачкиот ракопис, треба да се одбележи влијанието на српската и руската редакција, веројатно како влијание од Света Гора, како и влијанија од народниот говор.³ Српската редакција во македонската писменост имала доминантно место, почнувајќи од XIV па сè до XVIII век, а елементите од македонскиот народен јазик од современ тип постепено влегувале во црковната литература од XVI век.⁴ Спорадичните грчки натписи-легенди се најверојатно од спонтана природа⁵ и како готови формулации се должат на можниот престој во средина каде што сливничките зографи учеле и сликале. Такви се на пример грчките текстови на свитоците кај некои пророци (Соломон, Наум и Осиј), но повторно пишувани со преовладувачкиот ракопис. Интересни се комбинациите на обата јазика, како О АГЮФ КΥΖΜΑΤΕΟΡЦΑ, О АГЮФ ΒΑΓΒΑΓ, текстот на кодексот на Петар и други. Јазикот на кој е напишан ктиторскиот натпис е секако јазикот на ктиторите, но коректноста на напишаното е заслуга и на пишувачот, од што може да се заклучи дека словенскиот јазик нему му бил особено близок. Палеографијата на овој преовладувачки ракопис,

³ Милуков Н. П., Христијански древности Западной Македонии. Известия Русаго Археологического института в Константинополх, IV, выпуск 1, София 1899, 99; Грозданов Композиција на Седмочислениците, 165; консултации во врска со особеностите на натписот направил со проф. д-р Емилија Црвенковска од Филолошкиот факултет во Скопје, за што и во ова прилика се заблагодарувам.

⁴ Конески Б., Историја на македонскиот јазик, Скопје 1965, 13; истиот, Црковнословенскиот јазик на фреските во Македонија, симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски, кн. 2, Скопје 1970, 101-102

⁵ За таа појава сп. Конески Б., Црковнословенскиот јазик, 100-102; истиот, Света Гора и старословенските ракописи, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989.

во која одамна е забележана карактеристичната форма на буквата Ъ со силно закосена, нерамна горна црта,⁶ редовно ги следи ликовите на првиот сливнички зограф и, иако не може да бидеме апсолутно сигурни дали тој е пишуваачот или пак е некој друг, треба да истакнеме дека токму тој ракопис е една од значајните заеднички особености во повеќето споменици на кои се осврнуваме при компарацијата.⁷

Во историографскиот преглед веќе ја изнесовме динамиката во научното истражување на сликарската работилница во Сливница. Со различен повод, приод и степен на образложеност на ставовите, во литературата се искажани повеќе мислења при што се множеше бројот на спомениците сметани за сродни со делото на зографите во Сливница. Врз основа на одделните морфолошки особености на двајцата сливнички зографи можно е да се утврди, хронолошки прилично уверлива патека на секој од нив во периодот од последната деценија на XVI и првите две децении на XVII век. Спомениците се наоѓаат на денешната територија на Грција, Бугарија, Македонија и на Србија.⁸

Првиот зограф засега најрано се забележува во црквата Св. Никола на Каравида (1593) во Костур. Од тамошниот, за жал неконзервиран живопис, укажуваме само на фигурата на св. Теодор Стратилат како најсоодветен лик за споредба.⁹ (Т. LI) Светителот не е во велмошка облека со капа, туку е прикажан како маченик, но цртите на лицето се многу блиски на соодветната сливничка претстава.

Потоа следуваат неколку остварувања во околината на Софија. За Кремиковскиот манастир Св. Ѓорѓи, првиот зограф ги изработил иконата на св. Јован

⁶ Николиќ-Новаковиќ Ј., За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир, Културно наследство 17-18 (1990/91), Скопје 1994, 89-90

⁷ За воочените сличности на натписите од нартексот во Полошкиот манастир и Деисисниот фриз од демирхисарско Слечче, в. Николиќ-Новаковиќ Ј., нав. место; за Куриловски манастир, Доброско, Сеславци, в. Поповска-Коробар В., нав. место; за натписот врз базисот од иконостасниот крст во Карпинскиот манастир, в. Машниќ М. М., Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантискиот период, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 130.

⁸ Обопштени сознанија за распространетоста на делата на зографите од Сливница навести Грозданов Ц., Ликовите на св. Кирил и св. Методиј во живописот на Македонија и соседните краишта. Појава, карактеристики и еволуција, МАНУ, кн. XI, Скопје 1993, 17.

⁹ Живописот не е публикуван. Основни податоци за црквата види кај Σάσιου Γ., Επτα εκκλησιεф τηφ Καστοριαφ, Καστορια 1995, 27-35; Δῳκοφ Ν.-Σάσιου Γ., Καστοριανῆ μνιμεάα, Αθῑνα 1995, εκ. 229 (детал од ликот на св. Теодор Стратилат). Компарацијата ја правиме врз основа на личните белешки.

Претеча со житие, датирана во 1595 г. (Т. LIX) и триптих-поменикот со претстави на Благовештението и светите Василиј Велики и Григориј Богослов.¹⁰ Фреските во црквите Св. Јоан Рилски, Куриловски манастир (1596)¹¹ и во Св. Богородица Витошка, Драгалевски манастир (вториот слој од крајот на XVI или почетокот на XVII век),¹² првиот зограф ги сликал со уште еден анонимен сликар.¹³ Ликовите на св. Никола од фреско-иконата во нишата на западниот сид од куриловската црква (Т. LII) и на Богородица Овоплотување во апсидата од драгалевската црква (Т. LIII), се најдобар показател за учеството на нашиот зограф.

Веројатно набргу, тој се нафатил со живописување во црквата Св. Ѓорѓи во Младо Нагоричино. Во овој голем фреско анамбл, сè уште невидлив во целост, оправдано е препознаен еден од зографите од наосот во Сливница со присуство на барем уште еден анонимен зограф.¹⁴ Физиономиите на повеќето открити сцени и поединечни претстави сосема се совпаѓаат со сливничките, а видлива е и истоветноста во решавањето на заднината, третманот на облеките и сликаната архитектура. (Т. LIII)

Во 1606/7 година кога сликал во Сливница, првиот зограф го изработил и Деисисниот фриз што се чува во Слеченскиот манастир Св. Јован Продром, како дарение од монах Калиник за време на игуменот Јаким.¹⁵ (Т. LX)

Во нартексот на манастирската црква Св. Ѓорѓи Полошки тој сликал со уште еден зограф во 1608/9 г.¹⁶ Особено фреските во сводот (ликот на Седржите-

¹⁰ За двете дела се смета дека настанале во исто време, според името на игуменот на манастирот спомнат во натписите (Паскалева К., Црквата Св. Георги в Кремиковския манастир, София 1980, 23-24, сл. 3). Иконата денес се наоѓа во Државниот Историски музеј во Москва, сп. Post-Byzantine Painting, Icons of the 15th -18th Centuries (From the Collections in Moscow, Sergiev Posad (Zagorsk), Tver and Ryazan), Catalogue of the Exhibition Museum of Old Russian Art and Culture "Andrei Rubliev" October 1995, Domus Publications, Athens 1995, cat. no. 51. За атрибуцијата на делата на истиот зограф од Сливница, според палеографските и ликовните картактеристики в. Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, Проблеми на изкуството 2, София 2003, 24.

¹¹ Пандурски В., Куриловскиот манастир, София 1975

¹² Флорева-Димитрова Е., Старата црква на Драгалевскиот манастир, София 1968, 26-28, сл. 38-46

¹³ Повеќе за карактеристиките на ликовите и за соработникот на првиот зограф во Курило и Драгалевци, сп. Поповска-Коробар В., н. д., 215-216.

¹⁴ Машниќ М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во Младо Нагоричане, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 146-148. Сликаството го датира во последната четвртина на XVI век.

¹⁵ Николиќ-Новакоски Ј., н. д., 90, сл. 9-10. Има индикации дека фризот е сликан токму за овој манастир, со оглед на тоа дека во тамошниот ракописен поменик се среќаваат тие имиња, сп. Гергова И., Поменици от Македония в българските сбирки, София 2006, 42.

лот, илустрацијата на последните Псалми) и на источниот сид (Христос Ангел на Великиот совет, сцените од циклусот на св. Ѓорѓи, св. Иларион Мегленски или Богородица Молебница) ги изразуваат стилските карактеристики на сливничкиот прв зограф. (Т. LIV) Во сцените од циклусот на св. Ѓорѓи во манастирот Полошко и во Младо Нагоричино, неодамна со право се согледани директни аналогии.¹⁷

Кон средината на следната деценија под негово раководство се изведени два големи фреско ансамбли во Бугарија. Во 1614 г. е завршена црквата посветена на светите Теодор Тирон и Теодор Стратилат во Добрско кај Разлог (Т. LV), а во 1616 г. манастирската црква Св. Никола во Сеславци крај Софија.¹⁸ (Т. LVI-LVII)

Добрската црква има добро зачуван иконостас чиј иконопис целосно е изведен од првиот зограф, водечкиот автор и на фрескоживописот во таа црква. Дека иконите се изработени едновременно со сидното сликарство во 1614 г. се докажува со калиграфијата на натписите и истите ктиторски имиња.¹⁹ Интересна е појавата на името Илија, напишано со карактеристичниот ракопис на словенски јазик, врз градите на Седржителот од престолната икона, што иако на необично место, многу веројатно го означува името на зографот.²⁰ (Т. LXI) Ликот на архангел Михаил од добрската престолна икона, невообичаен по накадрената, долга, црвеникава коса, има своја реплика во сливничкиот лик на св. Нестор. (Т. LXI) Освен морфолошките блискости помеѓу светителските ликови, овде повторно ќе укажаме и на поединостите кои не може да се само коинциденција. Текстот на свитокот што го држи св. Јован Претеча на овдешната престолна икона (со специфичното варирање на евангелскиот цитат по Матеј 3, 2, што го прилагодува како обраќање кон браќата монаси) е идентичен и во постарите прикази на светителот - на иконата од Кремиковци (1595) и меѓу пророците во

¹⁶ Николиќ-Новаковиќ Ј., нав. место; Поповска-Коробар В., н. д., 217. Податоците од помениците на манастирите Слечче и Полошко ја докажуваат меѓусебната врска, како и поврзаноста со Сливница, сп. Гергова И., Поменици от Македонија, 70, 71, 109

¹⁷ Машниќ М. М., нав. место.

¹⁸ Сликаството во Добрско (Флорева Е., Старата црква в Добърско, София 1981) и во Сеславци (Каменова Д., Сеславската црква, София 1977) со Сливничкиот наос првпат ги поврза Пенкова Б., Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника, Зограф 22, Београд 1992, 67.

¹⁹ Флорева Е., н. д., 158, 163, сл. 123-124, 126, 130

²⁰ Исто, 158, сл. 120 (со постара литература).

наосот во Сливница. (Т. LXI) Во добрската сцена Предавството на Јуда, се повторил истиот невообичаен иконографски детал (човек што свири на дувачки инструмент), како што претходно го видовме во Сливница.

Во помладиот фреско-ансамбл во Сеславци првиот зограф имал соработници кои најверојатно се негови ученици. Сликашки прилично си наликуваат, со тоа што ги разликува потврдата цртачка линија во обликувањето на вкочанетите фигури, извесна анатомска неусогласеност или ситните лица без осенчување. Соработниците овде дошле до израз преземајќи поголем удел во живописувањето, иако уште во Добрско може да се издвојат некои нивни ликови. Така на пример, учениците ги сликале бистите на пророците и медалјоните со Вознесението и Христос Ангел на Великиот совет во Добрско.²¹ Во Сеславци се препознаваат исто така, во сводот од нартексот (Ангел на Великиот совет, пророците, архангелите), во бројни сцени од Акатистот на Богородица и т.н.²² Истражувачите на Сеславскиот манастир ги атрибуираат Деисисниот фриз и престолната икона на св. Јован Претеча на истиот мајстор на иконите во Добрско,²³ што би значело на првиот сливнички зограф. (Т. LXII) Резбата на овие иконостасни делови и на царските двери од Сеславци, за кои се вели дека се сликани од друг зограф, се припишуваат на иста копаничарска рака која ги изработила резбите во Добрско и на неколку други примероци во црквите на територијата на Бугарија.²⁴ За своевиден прототип на таа серија резби се сметаат царските двери во Сливница, а штуковиот орнамент од иконите во Добрско е согледан како идентичен и врз двата Деисисни фриза од Слепче.²⁵ Неодамна публикуваниот иконостасен крст од Карпино, датиран во 1607 г., би требало да се придружи на резбата од Добрско, во

²¹ Спореди кај Флорева Е., н. д., сл. 21, 22, 24-25

²² Спореди кај Каменова Д., н. д., сл. 40, 41, 58, 60, 63

²³ Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, 26, сл. на стр. 25 (иконата на Претеча денес е во приватна колекција, а другите иконостасни делови исчезнале во 2002 г.)

²⁴ Исто, 26-28 со илустрации.

²⁵ За техниката *à pastille* и првапт публикуваниот Деисисен фриз од Слепче (1607), сп. Ѓоровић-Љубинковић М., Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 131-133; Гергова И., Раният Български иконостас 16-18 век, София 1993, 18-19 (за сличноста на штуковиот орнамент во Слепче, Добрско, Сеславци, икони од Зограф и рамката од Деисисот во Крушедол); за штуковата лозичка и врз други иконописни дела од тоа време во Македонија, иако неповрзани со истиот зограф, како и подоцнежни примери за нејзина употреба, сп. Поповска-Коробар, н. д., 222, заб. 34; за серијата истоветни резби и дополнување со уште еден Деисисен чин од Слепче, сп. Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, 27

прилог на што оди и препознатливата палеографија на натписот од базисот на карпинскиот крст.²⁶

Во ризницата на светогорскиот манастир Зограф, меѓу иконите се зачувани три што се атрибуираат на главниот сликар од Добрско и Сеславци,²⁷ односно првиот зограф во Сливница. Нему му го припишавме и авторството на иконата со коњаничките фигури на светите Теодори, дарувана од неколкумина мирјани во 1618 г. Таа потекнува од непозната црква во Струшко и се наоѓа во колекцијата на Музејот на Македонија.²⁸ (Т. LXIII)

Последната трага за нашиот анонимен, прв сливнички зограф ја наоѓаме во костурската црква Св. Таксијарси на Цјацапа, според натписот сликана во 1622 г. од двајца мајстори, јереј Јован и Илија.²⁹ Малкуте зачувани фрески на северниот ѕид во олтарскиот прозорец, Визијата на св. Петар Александриски и неидентификуваниот архијереј³⁰ (Т. LVIII), се доволни да заклучиме дека се негово дело. Меѓутоа, дуктусот на буквите крај ликовите, како и во ктиторскиот натпис нема сличности со претходните споменици.

*

Вториот зограф од наосот во Сливница го гледаме како водечки сликар во црквата Панагиа на арахонтот Апостолаки во Костур од 1605/6 г. (Т. LXIV-LXV) Од низата аналогии укажуваме на подобро видливите партии од неконзервираниот живопис: светителите во цел раст од првата зона (на пример, архангел Михаил, светиот царски пар Константин и Елена, ликот на Богородица Гликофилуса), сцените од Великите празници (на пример, Преображението) и Страдањата

²⁶ Машниќ М. М., нав. место, сл. 3. Авторката не се занимава со видот на резбата, туку врз основа на калиграфијата на натписот под крстот заклучува дека во Карпино работела иста зографска работилница како и во Сливница, Полошко и Добрско.

²⁷ Геров Г., Аргументи за датировката и атрибуцијата на неколку икони од Зографскиот манастир, Светогорска обител Зограф I, София 1995, 133-134, сл. 9 (за иконата на Богородица со младенецот, која ја датира околу 1618 г.); Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, заб. 33 (за Богородичината и за икони на Христос Пантократор и на св. Јован Претеча).

²⁸ Поповска-Коробар В., н. д., 218-219, прт. 1, сл. 4. Добра илустрација во колор види кај истата, кат. бр. 60.

²⁹ Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναους της Καστοριάς, Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας, Αθήνα 2002, 43-44, πιν. 27β

³⁰ Исто, схема 14, сл. 2а, 36в

(Молитвата на маслиновата гора) или од Богородичиниот акатист и тн.³¹ Дуктусот на буквите сосема соодветствува на оние ретки грчки натписи-легенди што ги има во сливничкиот олтарски простор. Идентичниот релјефен ореол на фреската на Седржителот и на Богородичината икона во Сливница, во костурската црква е видлив на фреско-иконата на св. Никола на јужниот, и на Богородица Гликофилуса на северниот сид.³² (Т. LXIV) Овдешната декорација на цоклето е со идентичната орнаментална мостра и во наосот на Сливница, како и во година дена помладиот живопис од костурската црква посветена на Св. Димитрија Милостив (Елеусас),³³ каде што исто така ќе го препознаеме вториот сливнички зограф. Таа мостра не се повторува и во другите споменици што ги разгледуваме.

Живописот од 1608/9 г. во Св. Димитрија Елеусас пружа повеќе елементи за колористичка споредба со Сливница. Нашиот втор зограф овде ги сликал на пример, Христос Емануил во олтарскиот простор, св. Јован Претеча, целите фигури на северниот сид и фреско иконите на јужната фасада.³⁴ (Т. LXVI)

Бидејќи за вториот зограф од Сливница ќе стане збор повеќе и во следните поглавја на овој труд, како за автор на иконописот (околу 1607) и на дел од фреските во нартексот (1612),³⁵ овде само ќе одбележиме дека како негови дела би можеле да се разгледуваат и претставата на Богородица Одигитрија (околу 1613/14 г.) во костурската црква Воведение на Цјацапа,³⁶ неколку иконописни дела од Музејот во Велико Трново (околу 1616 г.),³⁷ (Т. LXX) како и дел од фреско-живописот во црквата Св. Ѓорѓи во Велико Трново (1616 г.), во која соработувал со други сликари.³⁸ (Т. LXVII-LXIX)

³¹ Παῦστοῦ Π. Μ., н. д., 40, схеми 9-10, сл. 9в, 10а, 13а-в, 43, 92в, 94 в-г

³² Исто, сл. 9в, 84в, 88

³³ Лични белешки.

³⁴ Παῦστοῦ Π. Μ., н. д., 41-43, схема 11, сл. 83б, 91а

³⁵ За првичните согледувања сп. Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата, 225-226

³⁶ Нартексот на ова црква со ктиторски натпис е датиран во 1613/14 г. Епитетот на Богородица е Пантануса, сп. Παῦστοῦ Π. Μ., н. д., 43-44, 188, сх. 13, сл. 85а. Охрабрување во атрибуцијата е и мислењето на М. Паисиду дека анонимниот мајстор сликал претходно во Панагиа на арахонтот Апостолаки и Св. Димитрија Елеусас (Исто, 313).

³⁷ Станува збор за две икони на Богородица со младенецот и со пророци во цел раст, кои потекнуваат од црквата Св. Ѓорѓи во Арбанаси и од Стражица, сп. Поповска-Коробар В., н. д., 224, сл. 10-12, со постарата литература.

³⁸ Исто, 225, сл. 19. Живописот на црквата сè уште не е публикуван. За ктиторскиот натпис сп. Косева Д., Два комплекта икони од 1616 и 1685 за иконостаса на црквата Св. Георги във Велико Трново, *Paleobulgarica /Старобългаристика XXVII*, 2 София 2003, 85, со постарата литература.

Во тематско-иконографската анализа на сливничкото сликарство во наосот се пројавија карактеристиките, во помала или поголема мера наследени/ преземани од сликарството на палеологовската епоха, од периодите во кои дејствувале т.н. охридска сликарска школа и т.н. костурска работилница од XV век, влијанијата на критските сликари од XVI век со делата на Света Гора и во манастирите на Метеори, како и на сликарите кои во тој период развиле специфичен стил во епирските области со центар во Јанина.

Тематски, наосот во Сливница има свои паралели во сите споменици од стилски компактната група, меѓутоа има и разлики, односно неидентични иконографски решенија. Дури и во рамките на една иста работилница, дури и еден ист зограф не ја повторува слепо иконографската предлошка, туку во зависност од просторот и со текот на времето ја модифицира и, што е многу интересно и значајно, презема идеи и облици од околните споменици, по свој или по избор на нарачателот.

Нашата анализа на карактеристичниот медалјон со Седржителот во сводот на Сливница, кој програмски ги следи светогорските куполи од XVI век (Кутлумуш, Дионисиј, Св. Никола во Великата Лавра, Дохијар, Ивирон), а иконографски потекнува од епирските споменици од истиот период (Филантропинон), покажа како иконографското решение во сводот на повеќе балкански споменици е менливо. Најрано преземена, таквата иконографија во манастирската црква во Илиенци (1550 г.) крај Софија, влијаела на спомениците во околниот регион (Добрско, Сеславци, Марица) со еден елемент што не се среќава на друго место (ангелите наместо жезла држат меч). Иконографските детали што ја обединуваат Сливница со тие споменици (отсуство на херувими, Претеча држи крст и затворен свиток, Богородеица не е Оранта), ги нема кај линотопските зографи во подоцнежните споменици во Вица и Монодистри, каде што преовладува епирскиот урнек.

Паганскиот врач Валаам, кого меѓу пророците на сводот го среќаваме најрано во втората половина на XV век во спомениците од охридскиот ликовен круг (Драгалевци, Бобошево, Грнчари на Преспа), а често е сликан и подоцна, не е карактеристичен за светогорските, епирските, или пак за спомениците потпишани

од линотопските зографи. По Сливница го има и во Сеславци (1616), но и во други споменици, како Журче(1617) и Св. Никола, Слепче (1627).

Св. Јован Претеча меѓу старозаветните пророци, застапен и во средновековните (наосот во Лесново, Марков манастир), а поретко и во поствизантиските споменици (Св. Атанасиј, Шишево од 1565 г., Св. Спас во Добри Дол од 1678 г., во Нерези од втора половина на XVI век), не се среќава и меѓу познатите дела на Линотопјаните, но го нема ниту во Добрско, каде што пак, во сводот на наосот се прикажани една Сибила и пророчицата Ана,³⁹ кои ги нема во Сливница, а ги има во Сеславци. Појавата на Претеча во цел раст заедно со други старозаветни пророци во сводот на нартексот од Сеславци, е решение преземено веројатно по примерот на распоредот на фреските во сводот на наосот од Илиенци.

Во сливничкиот олтарски простор прави впечаток специфичното решение на распоредувањето медалјони со архијерејски ликови во апсидата, претходно познато од Кремиковци (1493 г.),⁴⁰ сликано од костурска работилница. Во програмата се појавуваат светители кои се поретко застапени во балканското сликарство, или пак се на необично место. Целите фигури на светите химнографи Јован Дамаскин и Козма Мајумски, кои држејќи свитоци со текстови од Октоихот се прикажани на триумфалниот лак во Сливница, нема да ги видиме повеќе во делата на нашите сликари, но на тоа место тие ќе се појават во Епир, каде што Михаил и Константин од Линотопи сликале во Св. Мина, Монодистри (1619/20) и други, епирски зографи во Св. Никола во Каливија, Елафотопос (1627).⁴¹ Додека св. Кирил Филозоф и се среќава во Добрско и Сеславци, додуша со варирачка иконографија, поретко застапениот персиски архијереј Акепсима само уште во Добрско е претставен како ѓакон. Свештеномаченикот Фока го нема во Добрско, но го има во Сеславци, каде што го има и Акепсима, но не како ѓакон. Овие светители се застапени во програмата на Св. Димитрија во Палатиција,⁴² меѓутоа, како и други тематски содржини во таа црква од првпат потпишаниот водечки

³⁹ Флорева Е., Старата црква в Добърско, 183

⁴⁰ Сп. кај Паскалева К., Црквата Св. Георги в Кремиковския манастир, сл. 9. Потсетуваме на погоре наведената датирана икона на св. Јован Претеча и триптих поменикот, сликани од првиот сливнички зограф за Кремиковскиот манастир.

⁴¹ Τοῦρτα Α., Οι Ναοὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὴ Βάτσα καὶ τοῦ Ἀγίου Μηνῆ στο Μονοδὸνδρι, Προσῶγγιση στο ὄργιο τὸν ζογρῆφον ἀπὸ τὸ Λινοτόπι, Αἰθῆνα 1991, 66–67, πιν. 38 α, β

⁴² Παπαευαγγόλου Σ. Π., Μεταβυζαντινὸς ναὸς τοῦ Ἀγίου Δημητρίου ἐν Παλατιτίσῳι Βεροῶαφ, Θεσσαλονάκη, 1976, 28

сликар Никола од Линотопи, во натамошното декларирано творештво на неговите сонародници не се среќаваат.

Тематска особеност во олтарскиот простор на Сливница е и вклучувањето на сцената Христос разговара со Самарјанката, поставена спроти сцените Христос се јавува на мирносоиците и Вечерата во Емаус. Иако овие сцени ги има и во неколку други споменици од нашата стилска група, само во Сливница тие се на ова место. На пример, Вечерата во Емаус е на западниот сид од наосот во Курило, била и во Драгалевци,⁴³ таму е и во Сеславци. Во Добрско е на средината од северниот сид, каде што со уште неколку композиции овде веќе прави своевиден циклус на Цветниот триод. Во последниве два споменика распоредот наилкува како во јанинскиот Филантропинон (1542).⁴⁴ Сливничкиот распоред на сцените е сличен во наосот на манастирската црква во Хопово (1608 г.) и во многу помладите споменици, во кои сликале Линотопјаните Михаил и Константин.⁴⁵ Иконографијата на сцените во Сливница и во другите од сродната група се по примерот на светогорските споменици сликани од критските зографи.

Од иконографски аспект сливничката сцена Раѓање Христово, е покласична во однос на положбата на Богородица (лежи), за разлика од Добрско (коленичи) или во Сеславци (седи). Другите, истоветни детали (Јосиф е темнокос, садот за капење е правоаголен) се гледаат и на сцените во костурскиот Св. Димитрија Елеусас, во Добрско и во Сеславци.

Крштевањето Христово е една од композициите кои во групата се најдоследно прикажувани (во Панагиа на архонтот Апостолаки, Св. Димитрија Елеусас, Добрско и во Сеславци). Во понаративна варијанта Крштевањето е прикажано на сливничката икона, што денес е во Музејот на Македонија, веројатно работена во истото ателје од вториот зограф.

Мандорлата на Христа во Преображението е оформена според критските влијанија, а сливничката сцена во целост е најблиска во костурската Панагиа на архонтот Апостолаки и во црквата во Добрско.

⁴³ Сега е симнат тој слој живопис и целосно е видливо Успението од XV век.

⁴⁴ Αχελήστου-Ποταμιήνου Μ., Η μονὲ των Φιλανθρωπῶν καὶ ἡ πρῆτη φήση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Αθῆναι 1995², πιν. 20α

⁴⁵ Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965, 205-206; Тођрта А., н. д., схеми на распоред.

Редуцираната композиција на Распетието, лишено и од вообичаени детали (Сонце, Месечина, Адамов череп) ги нема и епизодите, што пак ја следат наративната претстава во Младо Нагоричино.⁴⁶ Сцената од Сливница е најслична во Добърско, со тоа што таму центурионот држи копје со знаменце, а во Сеславци ги нема разбојниците распнати крај Христос, но центурионот повторно е со знаме, како во постарата фреска од Поганово, што е коментирано како италијанизам.⁴⁷

Состојбата со приказот на Успението покажува голема блискост во однос на сликаната архитектура, мандорлата на Христос, епизодата со Јефониј, распоредот на апостолите и по двајца архијереи околу одарот на Богородица, но постојат и разлики. Поетите св. Јован Дамаски и Козма Мајумски се прикажани само во Сливница. Сцената во Курило сосема наликува на блиската во Кремиковци, каде што пак, поетите се во медалјоните под неа. Богородичиното вознесување е насликано само во Младо Нагоричино, чија композиција отстапува од сите други по својата наративност и исто така, илустративно говори за концепциска и иконографска модификација според околните споменици - ја следи композицијата од блиската црква сликана три века порано во Старо Нагоричино.⁴⁸ Она што ги прави поблиски сцените во Сливница, Младо Нагоричино и во Сеславци е приказот на облаците со апостолите. "Облачно" Успение со химнографите може да се види во Поганово, сликано од зографи со слични сфаќања како оние во Кремиковци, или во Бјачино (Преспа) каде што Успението нема облаци со апостоли, но го придружуваат химнографите.⁴⁹ Сакам да кажам дека изборот на концептот варира во рамките на еднородната стилска група и не претставува проблем при атрибуцијата.

Циклусот Страдања Христови во Сливница започнува среде наосот со Миџето на нозете до кое е насликана Тајната вечера. Таа поретка редоследна појава се повторува и во Куриловскиот манастир, Панагиа на архонтот Апостолаки, Добърско и во Сеславци. Иконографијата на Тајната вечера од Сливница, каде

⁴⁶ Во композицијата што не е целосно видлива и сè уште непогодна за споредби, сепак се видливи епизодите, сп. Машниќ М.М., Сидното сликарство во Св. Ѓорѓи Победоносец, сл. 13.

⁴⁷ За овие забелешки сп. Флорева Е., Старата црква в Добърско, 170, сх. на стр. 114, сл. 13, со постара литература.

⁴⁸ Сп. Машниќ М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец, 142, сл. 7. Не е познато дали се сликани и поетите, додека не се исчисти целата композиција.

⁴⁹ Поповска-Коробар В., Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина, ЗРВИ 44/2, Београд 2007, 560, сл.6

што Христос е поставен во средина меѓу апостолите, не се повторува во другите споменици во кои иконографијата е од другиот, паралелно применуван тип - Христос е во левиот агол од трpezата (Курило, Панагиа на архонтот Апостолаки, Добрско и Сеславци). Меѓутоа, аксесорните елементи од Сливница се препознаваат и во сите други аналогни примери.

Интересно е да се проследи појавата на епизодата со Јуда во пеколот, насликана во единствена сцена со враќањето на сребрениците и бесењето на Јуда, која не се појавува во други споменици од стилски сродната група. За најрана појава, и тоа во схемата како во Сливница (неагоничното обесено Јудино тело е во иста рамнина со пештерата) се смета сцената во Св. Никола Магаљу во Костур (1504/5) каде што сликале следбеници на т.н. костурска работилница од 80-те на XV век. Меѓутоа, потполн иконографски облик на сцената генерираат сликарите од северозападна Грција во првата половина на XVI век (Филантропинон, Дилиу). Тешко е да се каже по кој пат сливничкиот зограф ја прифатил епизодата, инаку претходно веќе сликана во Илиенци (1550), Св. Никола, Велвендос (1591), Св. Архангели, Кучевиште (1591) и Св. Спас во Штип (1601) или во сè уште нам непознат споменик. Скоро две децении подоцна, епизодата се слика и од Линотопјаните во Епир (Вица, Монодистри).

Композиции пак, што не се прикажани во Сливница, а се изведени од првиот сливнички зограф се Колежот на витлеемските деца во Курило и илустрацијата на последните Псалми во нартексот на Полошко. Редуцираната, но драматична сцена на Колежот,⁵⁰ иконографски е најблиска на приказот во манастирот Варлаам на Метеори, каде што во сцената исто така отсутствува Ирод.⁵¹ Циклусот на Псалмите (148-150) во Полошко, тема позната и под името "Хвалите Господа...", не е обработуван во науката.⁵² И покрај местимичните преслики од XIX век, во овој богат тематски примерок од 1609 г., можат да се видат сите иконографски елементи познати од постарите претстави на "Хвалите Господа"

⁵⁰ Пандурски В., н. д., сл. 19

⁵¹ Спореди кај Αχελήστου-Ποταμῆνους Μ., н. д., сл. 83. За овие сцени во Бугарија види коментар кај Г. Геров кој се осврнува повеќе на примерот во црквата Рождество Христово во Арбанаси, за кој вели дека иако се претпоставува авторство на епирски зограф, урнекот на сцената Колежот на витлеемските деца е според Теофан Бата, сп. Геров Г., Западните влијанија в паметниците на монументалната живопис от XV-XVII век по Българските земи, Средновековна христијанска Европа: Изток и Запад, София 2002, 651.

⁵² Првичен опис донесува Ќорнаков Д., Новооткриени фрески во припратата на манастирската црква Св. Ѓорѓи Полошки од 17 век, Културно наследство XVII-XVIII, Скопје 1994, 78

(небесна хиерархија, зодијак, природните појави, светителски хорови, разновидни музички инструменти кај свирачите, девојки во оро и мноштво митски суштества). Единствена разлика претставува приказот на Христос Седржителот во јадрото на централниот кружен медалјон. Натамошните проучувања секако поблиску ќе го утврдат иконографскиот извор наполошката претстава, но јасно е дека би го барале во византиските (нартексот во Лесново од 1349 г.) и поствизантиските примери од XVI век (нартексот во Филантропинон од 1560, Дохијар од 1568 г., иконата од Кучевишкиот манастир од околу 1591 г., манастирот Макриалекси од 1599 г.). Големи се сличностите и со помладите фреско-претстави од Линотопјаните во Вица и Монодистри.⁵³

Полниот зачуван циклус на Акатистот на Богородица во Полошко, иако дело на првиот сливнички зограф, низ иконографската анализа покажува големи сличности со циклусот во нартексот на Сливница, дело на другите сливнички зографи. Компарациите и со циклусите во Панагиа на архонтот Апостолаки и во Сеславци дадоа значајни резултати што ги соопштуваме во поглавјето за сливничкиот живопис од 1612 г. и се важни за тезата дека припаѓаат на иста сликарска работилница.

Во Полошко е насликан ретко прикажуваниот епископ св. Иларион Мегленски, чиј култ особено се развил во втората половина на XVI век под влијание на неговите словенски житија и во турскиот период добил општословенски карактер. Од спомениците во нашата стилска група светителот е прикажан уште и во Сеславци.⁵⁴

Релативно стандардната иконографија на сливничкото Христово јавување на Тиверијадското море, освен со натписот-легенда како евангелски цитат, има потполно совпаѓање во Младо Нагоричино, Добрско, Сеславци. Исцелувањето

⁵³ За византиските илустрации на овие псалми во Хрељовата кула во Рилскиот манастир, во Св. Спас, Кучевиште и во Лесново, в. Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998, 183-189 со поставената литература; за поствизантиските претстави и нивните ликовни и литерарни извори в. Радојчић С., Икона Хвалите Господа из Црквеног Музеја у Скопљу, Скопје 1940, 110-119; Tourta A., L'enrichissement du theme iconographique des "Laudate Dominum..." a l'epoque post-byzantine, ЗЛУ 34-35, Нови Сад 2003, 235-243, сл. 4-5, 8; за датирањето и атрибуцијата на иконата од Кучевиште види и Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 243-247, сл. 95.

⁵⁴ За полошкиот лик на св. Иларион Мегленски в. Грозданов Ц., Портрети на светители од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983, 191-192, сл. 63; за најстарата претстава во Св. Никита од 1484 г. и ширењето на култот на овој светител, в. Марковић М., Одблесци култа св. Илариона Мегленског у поствизантијској уметности на Балкану, ЗЛУ 32-33, Нови Сад 2003, 213-221, со поставената литература.

на слепиот се разликува со примерите во Добрско и Сеславци само по тоа што слепородениот е прикажан со шапка, сосема слично со претставата во Никита од 1484 г.⁵⁵

Од тематско-иконографските специфики на наосот во Сливница се и неколку поединечни претстави. Приказот на св. Сисој врз гробот на Александар Велики, според наша проценка е дело на истиот, прв зограф кој сцената ја насликал предходно во Курило и подоцна во Полошко. Со оглед на тоа дека во придружниот текст кон сцената се спомнува името на Александар (во Курило како Македонски, во Сливница како цар Велики), кое не се појавува секаде во илустрациите на темата, логично е да претпоставиме дека била следена некоја од соодветните претстави, кои ги имало и во сидното сликарство и во иконописот од XVI век. Од познатите сцени Александар се спомнува на пример, во сцената на светогорскиот манастир Дионисијат, а на Метори во манастирот Варлаам. Интересно е да се забележи дека темата не е популарна во спомениците сликани од линотопските зографи. Појавата на сцената во отворениот трем на Журче (1622), веројатно е по углед на сливничкиот наос.

Карактеристично е прикажувањето на божјата присутност во Сливница, во вид на фронтално поставени допојасја на два ангелски лика што благословуваат со обете раце, кои наткрилуваат група монаси на јужниот и група војни на северниот сид. Оваа појава не ја забележавме во другите споменици на нашата група. Со слична топографија се среќава во наосот на Журче (1617), Св. Никола, Слепче (1627), Рилево (1627) и Св. Петка во Жван (трета деценија на XVII век). Оваа регионално ограничена програмска практика, која подетално е образложена во претходното поглавје, би можела да се поврзе како дериват од позиционирањето на Христовите ангелски ликови во певниците на некои постари споменици, како на пример во наосот на Варлаам на Метори.⁵⁶

Три светителски лика прикажани во првата зона на сливничкиот наос, поретко застапени во поствизантиското сликарство на територијата на Македонија, се интересни за следење на нивните култови и иконографијата. Прегледот на претставите на св. Варвар, етиопскиот бивш разбојник, покажува дека од средината на XIV век тој е најмногу застапен на територијата на Охридската архиепи-

⁵⁵ Радојчић С., Једна сликарска школа из дуге половине XV века, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, сл. 3

⁵⁶ Сп. Αχελῳτου-Ποταμιῆνου Μ., н. д., 176

скопија. Влијанијата на словенските житија на св. Варвар во иконографијата на светецот во Лесново (припрата) и Кремиковци, во науката воведуваат претпоставки дека култот се модифицира за св. Варвар (Охридски, Пелагониски). Сливничката претстава иконографски е најблиска до постарата во Зрзе (1368/69) и во двата современи споменика од нашата група, Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур и нартексот во Полошко, каде што е опкружен и со истите анахорети како во Сливница. Овој светител изгледа не бил популарен во XVI и XVII век во епирскиот регион, но негови ликови се забележани во околината на Верија (наосот во Палатиција)⁵⁷ и на Метеори (нартексот во Варлаам).⁵⁸

Светите војни во Сливница се претежно прикажани како маченици, во великодостојничка облека, некогаш поставена со крзно, што започнува да се практикува особено од средината на XVI век. Теодор Тирон и Теодор Стратилат ги имаат и лепезестите велмошки капи и жезла, карактеристични за претставите во Охридската архиепископија уште од средината на XIV век. Таквата нивна иконографија е широко регионално прифатена од зографи со различни стилски карактеристики и во текот на XV, XVI и XVII век. Од нашата група спомници велмошките капи се повторуваат само во Добрско и во Сеславци. Орнаментот со двеглав орел на облеката на свливничкиот свети Теодор Стратилат, кој пак како мотив на облеката е познат и во постари примери од XIV век во Костур (Св. Атанасиј Музаки) до XVI век во Јанина (Филантропинон) и Света Гора (Дионисијат), го има само св. Теодор Тирон во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур.

За претставата на св. Никола Нови на територијата на Македонија утврдивме дека има своја традиција на прикажување од раниот XIV (Старо Нагоричино), во XV (Долгаец) и раниот XVII век (Сливница и Стрезовце). Независно што најверојатно станува збор за хомоними на двајца различни светци (Никола војвода и Никола вуненски), ликот на св. Никола Нови во цел раст првпат е сликан во првата зона меѓу воините во XIV век во Костур (Св. Никола Sosa и Св. Атанасиј Музаки). Во XVI век така се прикажува на Метеори (Св. Никола Анапавса), на Света Гора (Ставреникита), во Епир (нартексот на Филантропинон, Велциста) и кај Верија (Палатиција). Во групата стилски сродна на Сливница, во бисти е

⁵⁷ Παπαευαγγόλου Σ. Π., н. д., 30

⁵⁸ Παάσιδου Π. Μ., н. д., 229

идентификуван во Курило и Добрско, а во цел раст во Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур и Св. Ѓорѓи во Велико Трново, во кои претпоставуваме сликал вториот сливнички зограф.⁵⁹ Иконографската предлошка за претставата на Никола Нови во Сливница е под влијание на зографот Теофан Бата (Анапавса, Метеори) и многу е блиска на ликот во Костур од 1606 г. Линотопските зографи, освен во Палатиција, го сликале уште само во епирска Вица (1617/18).

Медиоланскиот воин-маченик св. Севастијан, почитуван особено како заштитник од чумата, во православните средини зачестено се претставува во текот на XVI век и тоа во западната иконографска варијанта на неговото страдање со стрели. Така го сликал и критјанинот Теофан Бата на Света Гора (Ставроники-та) и зографите од Теба во Јанина (Дилиу) и на Метеори (Варлаам, Преображение). Од дружината предводена од Никола од Линотопи е сликан во Палатиција, но во подоцнежните дела на Линотопјаните не се забележува. Освен во цел раст до иконотсасот во Сливница, Севастијан како маченик, но во допојасје е застапен и во нартексот на Сеславци.

*

Од досегашните компаративни анализи станува јасно дека двајцата сливнички зографи и пред и по заедничката работа во наосот во 1607 г., одделно биле ангажирани во повеќе споменици, изразувајќи ги притоа ликовните сфаќања и наобразбата стекната на исти извори. Нивното творештво ја потврдува познатата карактеристика на еклектицизмот кај балканските зографи во текот на XVI век, изразен со користењето тематско-икконографски модели од сликарството на изминатие периоди. Како општо место оваа констатација, именувана и како класицизирачки правец во уметноста што преовладува кон крајот на XVI и во почетокот на XVII век на Балканот,⁶⁰ се однесува на мноштво споменици, но независно од заедничките црти, живописот во нив не претставува и единствена целина. Онаму каде што ги препознаваме сликарите во сета нивна индивидуалност и креативните мени, сметаме дека спомниците прават една покомпактна стилска целина.

⁵⁹ Претставата во Сеславци е преликана во XIX век и не е докажано дека претходно тука бил ликот на св. Никола Нови.

⁶⁰ Геров Г., Класицизирачкото направление в балканското изкуство от XVI век (стенописите от Новата митрополия в Несебър), Проблеми на изкуството 2, София 1991, 21-29, со постара литература

На почетокот од нашите атрибуциски истражувања на сливничкиот живопис, за стилската диференцијација на сликарите на наосот беше во оптек условно нареченото "Пименово ателје".⁶¹ Тоа го сметавме за поблиску одредувачки назив за конкретна група споменици, наспроти многу широко определувачката атрибуција со терминот "Линотопски зографи", којшто паралелно се употребува во литературата. Со истражувањата на култот и иконографијата на св. Никола Нови, еден од индикативните атрибуциски елементи, образложивме дека нема доволно уверлива основа авторството на живописот во наосот на Сливница да се поврзува со канонизираниот книжевник и сликар од крајот на XVI и првата половина на XVII век, св. Пимен Зографски (Софиски), од кого нема потпишано ликовно дело.⁶² Палеографската анализа на единствените ракописни споменици потпишани од Пимен, со најновите истражувања покажува дека нема совпаѓања со натписите во сликарството со кое тој се поврзува.⁶³ Тој факт и би можел да се толкува

⁶¹ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата, 213-237 со постарата литература; истата, Към атрибуцијата на живописата в Сливничкият манастир и нејните паралели в някои църкви в България, Проблеми на изкуството 2, София 1997, 3-9.

⁶² Поповска-Коробар В., Претставата на свети Никола Нови во Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 105-118.

Основите за поврзување на св. Пимен со црковната уметност се во податоците од неговото житие, коишто го прикажуваат како светогорски монах кој сликал икони и фрески во Софиската област (сп. Динеков Т., Житието на Пимен Зографски, Известия на Института за българска литература, кн. II, София 1954, 233-248). Анализата на житието зачувано во покасен препис остава сомневање во веродостојноста на податоците (сп. Божков А.-Василиев А., Художественото наследство на манастира Зограф, София 1981, 96-97; Пенкова Б., н. д. 67; Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, 23, заб. 3). Другиот аргумент се гледа во минејот што јеромонахот Пимен го напишал во 1618 г. за манастирот Сеславци и во кој со лична белешка кажува дека во таа година го завршил и сликањето во припратата на главната црква во Зограф (сп. Каменова Д., н. д. 95-96; Геров Г., н. д. 133-136). Третиот аргумент, врз основа на кој најмногу се развива тезата за св. Пимен Зографски како уметник, е Октоихот на чија корица постоел цртеж со биста на св. Никола и растителен преплетен орнамент врз главата, проследен со Пименова автографска белешка на грчки јазик. Цртежот е загубен и е познат само од документацијата на Пандурски В., н. д., 25, 26, сл. 7, кој во светителскиот лик од цртежот ја видел идентичноста со фреската на овој архијереј во Курило. Освен кај овој автор, во бугарската историографија се рашири уверувањето дека работилницата на Пимен ги сликала спомениците од крајот на XVI- првите децении на XVII век во Софиско, односно Зограф (Флорева-Димитрова Е., н. д., 26; Каменова Д., нав. место; Прашков Љ., Црквата Рождество Христово в Арбанаси, София 1979, 26; Геров Г., нав. место). Низ деталната анализа на тој цртеж, особено на орнаментот, а во споредба со поголем број иконостасни делови во горенаведените споменици и други од тој период, во поновите истражувања и резбите се атрибуираат на ателјето на св. Пимен, односно се допушта тој лично да изработил некои од нив (сп. Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, 23-32).

⁶³ Moussakova E., Pimen of Zograph's Manuscripts as an Example of Collaboration among Scribes, Хризограф, выпуск 2, ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря, Москва 2005, 169-199. Утврдено е

со ангажираност на посебен калиграф во рамките на една сликарска работилница, но сè уште е неоправдана најстојчивоста сите овие споменици да му се припишуваат токму на Пименовото ателје.⁶⁴ Наоѓањето на иконите во ризницата на манастирот Зограф, ја докажува своевидната релација со светогорскиот манастир, но тие можеле да бидат и нарачани во една од средините каде што нивниот автор, првиот сливнички зограф, сликал фрескоживопис (Добрско, Сеславци).⁶⁵

Иако не е исклучно двајцата сливнички сликари да престојувале на Света Гора,⁶⁶ сепак, изгледа поверојатно дека влијанијата на делата од критските зографи врз нивното творештво, како и од зографите од Теба, биле со посредство на ликовните модели во средината во која се формирале. Независно што засега потеклото не им е познато, ниту центарот на формалното образование, хронологијата на спомениците во кои ги идентификуваме двајцата сливнички зографи не наведува на претпоставката дека нивните сликарски почетоци биле во Костур, а натамошната професионална зрелост ја стекнувале со работата во другите области. Темелите на таа зрелост стојат врз традицијата на сликарството во Охридската архиепископија, подеднакво создавана во центрите Охрид и Костур.

Што се однесува до генерализираниот назив "линотопски зографи" за сливничките мајстори,⁶⁷ тој исто така се проблематизира со отсуството на потписите, поточно со декларирањето на авторите дека потекнуваат од тоа село во близината на Костур. Не случајно, при обработката на потпишаните дела на зографите кои го истакнале своето потекло од Линотопи, истражувачите подробно ги диференцирале според повеќе параметри во нивниот изразен еkleктицизам, јасно укажувајќи на хетерогеноста на нивното творештво во текот на речиси едновековно траење. На пример, се истакнува дека во Палатиција кај Верија, каде

дека недатируваниот Октоих (во кој беше цртежот со Пименов авторграф) е последно дело од групата ракописи, во која едновременно се идентификувани и други скриптори, а учеството на Пимен во сите нив се покажува незначително.

⁶⁴ Калиграфијата во ликовните споменици и можноста името Илија на престолната икона во Добрско да е зографовото име, како факти се разрешуваат со одделен калиграф и одделен зограф, но во состав на ателјето на Пимен, сп. Геров Г., н. д., 135-136.

⁶⁵ Ги спомнуваме манастирите во кои може да се споредуваат иконописните дела на тој зограф.

⁶⁶ Сме допуштиле таква можност и покрај тоа што не се познати примери на сидното сликарство, сп. Поповска-Коробар В., н. д., 227

⁶⁷ Со површно цитирање/интерпретирање на претходните истражувачи, сликарството во целиот објект на сливничката црква (1607-1645), нартексот во Полошко и дел од сродните споменици во Бугарија се атрибуирани на "Линотопјани" кај Машник М. М., Иконостасот од Сливничкиот манастир Света Богородица, Македонско наследство бр. 5, Скопје 1997, 103-104.

што првпат се потпишал еден зограф (Никола) од Линотопи, не само што работеле повеќемина сликари, туку дека живописот како целост, во споредба со подоцнежните линотопски зографи, изразува различни стилски и тематско-иконографски извори и дека мајсторот Никола не е типичен претставник на тој ликовен круг.⁶⁸ Во самиот Костур е евидентиран само еден потпишан линотопски зограф во 1639 г. (Св. Никола на Теологина, втор слој), но проучувачите на другите тамошни цркви од XVII век, освен што согледуваат одредени взаимни влијанија, не го атрибутираат сликарството автоматски на мајстори од Линотопи.⁶⁹

Искажаната воздржаност во однос на линотопските зографи произлегува од нашиот став дека со такво обопштување при атрибуцијата, без селективност во спецификите од стилско-ликовен аспект, веќе не би можело да се ориентираме во историско-уметничка смисла. Всушност, се губи смислата на следењето и вреднувањето на творечкиот дух на генерации сликари, на разновидноста и нивната квалитативна еволуција.⁷⁰ Иако се современници и се поврзани со речиси иста уметничка традиција, за сливничките зографи во наосот не можеме да кажеме дека се Линотопјани затоа што не гледаме директни аналогии во делата што ги потпишале.⁷¹

⁶⁸ Τοῦρτα Α., н. д., 235-352; Tourta A., The painters of Linotopi (Greece) and the Serbian Church, ЗЛТУ 27-28, Нови Сад 1994, 319-325.

⁶⁹ Παῦσιδου Π. Μ., н. д., 313

⁷⁰ Експанзивноста на линотопските зографи во последната четвртина на XVI до шестата деценија на XVII век, предизвика истражувачите да допуштат дека селото Линотопи продуцирало сликари уште на крајот од XV век, сп. Живковић Б., Поганово, текст Г. Суботић, Цртежи фресака, Београд 1986, 5.

⁷¹ Стилски белези на линотопски мајстори, но на конкретно посочена група од четвртата и петтата деценија на XVII век, забележавме во фреската со проширен Деисис (1645) на фасадата во Сливница и предложивме аналогни остварувања во други споменици (Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата, 235). Нашето истражување на една друга ликовна споменична целина покажа поголема сродност со зографот Јон од Линотопи, потпишан во 1627 г. во црквата Св. Атанасиј во Рилево кај Прилеп. Станува збор за непотпишаните дела: фрескоживописот во Журче (1617 и 1622) и тамошните двострани икони, Св. Никола, Слечче Демирхисарско (1627), јужниот влез во Слеченскиот манастир, тремот на манастирската црква во Зрзе (1624/25 и 1634/35) и неговите хоросни и минејни икони, фреските во селската црква Св. Никола во Зрзе, Св. Богородица во Костинци, црквата Св. Димитрија во Жван (1634), икони од Праведник и т.н. (Поповска-Коробар В., Хоросни икони од Зрзе - дела на линотопски зографи од втората четвртина на XVII век, Тематски Зборник на трудови 1, Скопје 1996, 9-16). Едновременно и други истражувачи дојдоа до многу слични сознанија, меѓутоа, вклучувајќи ги како линотопски остварувања и Сливница и повеќе други (различни) споменици како Пива, Хопово (ансамблите од 1608 и 1654 г.), Арбанаси, Мртвица, Тутин и т.н., (Машниќ М. М., Црквата Св. Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996, 202-207). За икони

Во групацијата стилски сродни споменици поврзани со првиот зограф од Сливница, единствена вистинска потврда за авторство е натписот со имињата на зографите јереј Јован и Илија во костурската црква Св. Таксијарси на Цјацапа. Тој е напишан на грчки јазик, различно од натписите во сите наведени дела што ги атрибуираме на првиот сливнички мајстор. Името Илија се наоѓа и врз престолната икона во Добрско и, иако нема друго објаснување за значењето на таа појава, освен претенциозен потпис на донатор и/или сликар, во стручната литература речиси не се коментира.⁷² Веруваме дека Илија е името на првиот зограф во Сливница.

Во врска со двајцата сливнички зографи не се без значење и другите податоци од ктиторските натписи во костурските цркви Панагиа на архонтот Апостолаки и Св. Таксијарси на Цјацапа. Утврдено е дека овие два ансамбли се донација на истото познато семејство Рали, од кое таткото бил ктитор на првата, а шеснаесет години подоцна синот се погрижил за втората црква.⁷³ Логично е да заклучиме дека угледните ктитори од Костур, секој во своето време, ангажирале сликари со високо реноме. Извесно е и тоа дека Илија не бил свештено лице и дека бил со словенско потекло, судејќи според користениот говорен јазик и правописот во сите споменици каде што истовремено се јавуваат карактеристичниот ракопис и стилско-ликовните белези на првиот сливнички зограф. Натписот од

од линотопскиот ликовен круг од Прилепско, види и кај Николовски Д., Непозната збирка на икони од црквата Св. Димитрија во селото Ореовец во Прилепскиот крај, Тематски Зборник на трудови 1, Скопје 1996, 117-123. На таа тема при атрибуцијата на живописот од наосот во Св. Архангели, Кучевиште, за релациите на линотопските и другите зографи, сп. и Серафимова А., н. д. 270-277. И најновите вести за ансамблот во Св. Ѓорѓи, Младо Нагоричино се проследени со нови атрибуции на "една мошне хетерогена работилница" од "костурско-линотопско потекло" во која освен наосот во Сливница и нартексот на Полошко, авторот ги вклучува Св. Архангели во Кучевиште (без појаснување наос или нартекс), црквата со двојна дедикација во с. Орах, црквите Св. Никола во Стрезовце и Св. Петка во Младо Нагоричино, сп. Машниќ М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец, 147-148.

⁷² Колку што ни е познато, како потпис на зографот го сметаат Божков А., Стенописите в Добрско и в Алинскиот манастир от XVII век, Изкуство бр. 5, София 1966, 26; Флорева Е., н. д., 158; Paskaleva K., Bulgarian Icons through centuries, Sofia 1987, cat. no. 81; Ждраков З., Влиянието на критската школа върху Българската живопис през XVI век, Българският шестнадесети век, Сборник, Народна библиотека Св. св. Кирил и Методиј, София 1996, 569; можноста ја допушта и Геров Г., н. д., 135-136.

⁷³ Во времето на првопрестолниот митрополит Митрофан, црквата посветена на Богородица (1605/6) за ктитор го имала архонтот Апостолаки на Димитрија Рали, а Константин Рали и неговата Божиа донирале на Св. Таксијарси на Цјацапа во 1622 г., сп. Παῦσίδου П. М., н. д., 40, 44, сл. 27а, 27б.

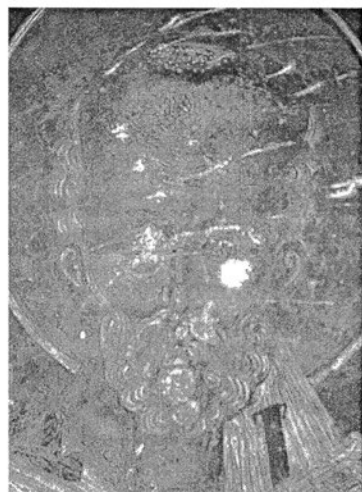
Св. Таксијарси на Цјацапа го пишуваат некој друг, можеби јерејот Јован, за кого нема други вести. Анализата на грчкиот текст покажала карактеристики на говорниот народен јазик.⁷⁴ Овде спомнатото ктиторско име Божи(а), често меѓу женските имиња во Костур,⁷⁵ е само уште една потврда дека и Илија бил меѓу словенските жители/сликари.

⁷⁴ Исто

⁷⁵ Во Кодикот на Костурската митрополија словенските форми Божи, Божио и Пожо се наоѓаат најчесто како женски имиња, а постои и податокот за извесната архонтиса Божи на Константин Рали, сп. Παῦσιδου П. М., н. д., 44



Св. Никола Каравида, 1593, Костур



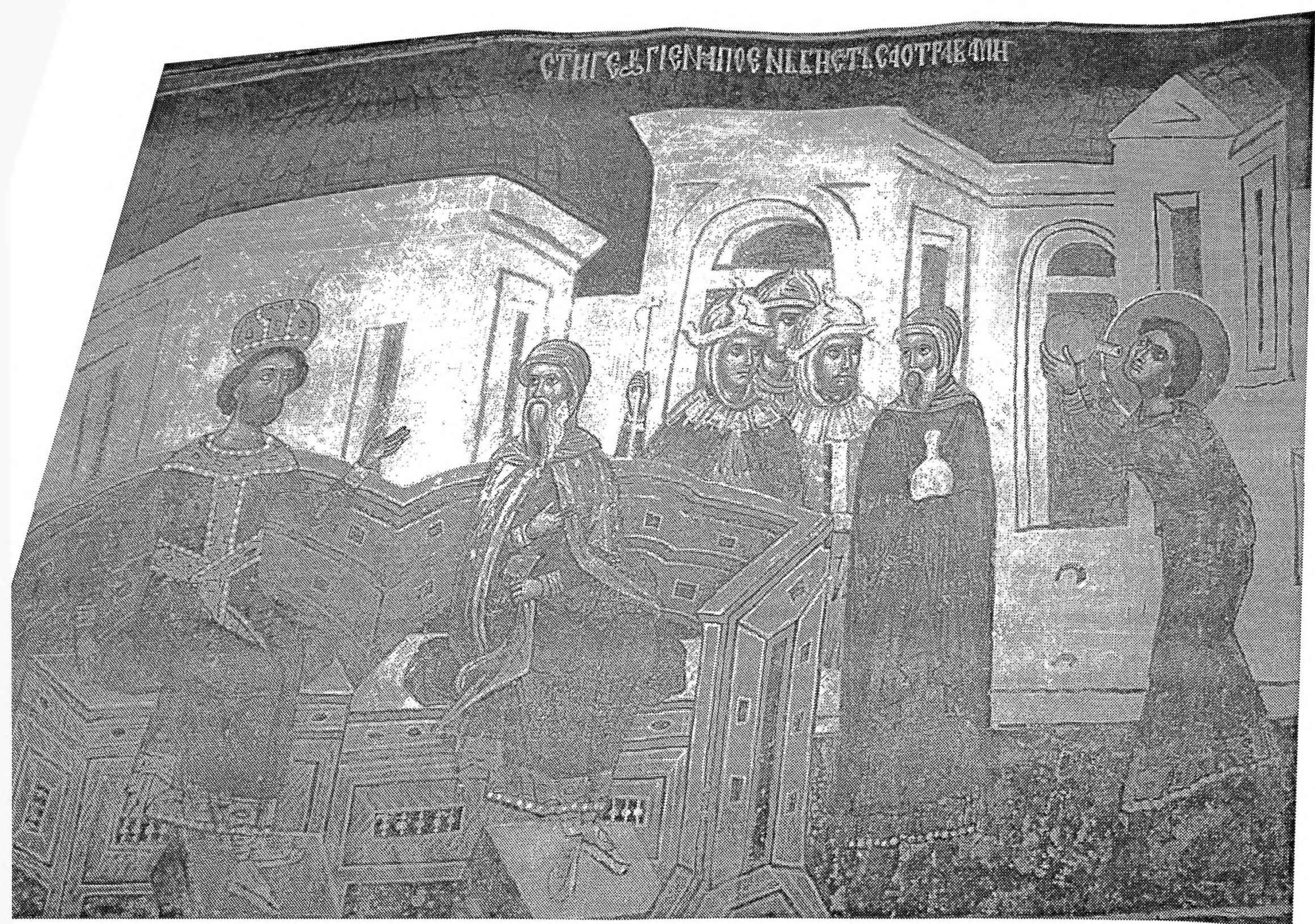
Куриловски манастир Св. Јоан Рилски, 1596 г.



Драгалевски манастир Св. Богородица Витошка, втора фаза
крај на XVI - почеток на XVII век



Црква Св. Ѓорѓи Победоносец, Младо Нагоричино,
крај на XVI - почеток на XVII век



Полошки манастир Св. Ѓорѓи, нартекс, 1609 г.



Црква Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат, Добреско, 1614 г.



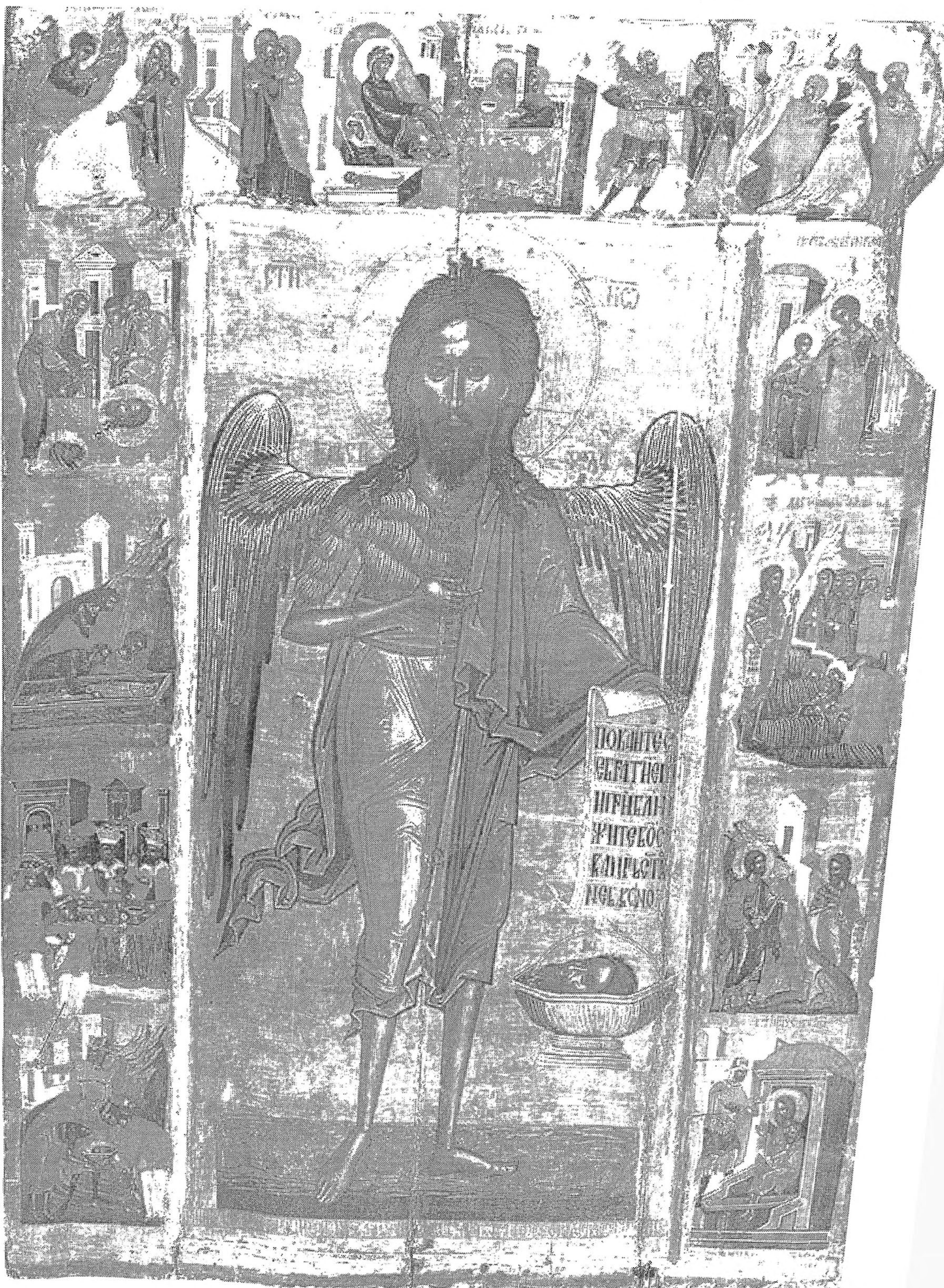
Сеславски манастир Св. Никола, 1616 г.



Сеславски манастир Св. Никола, 1616 г.



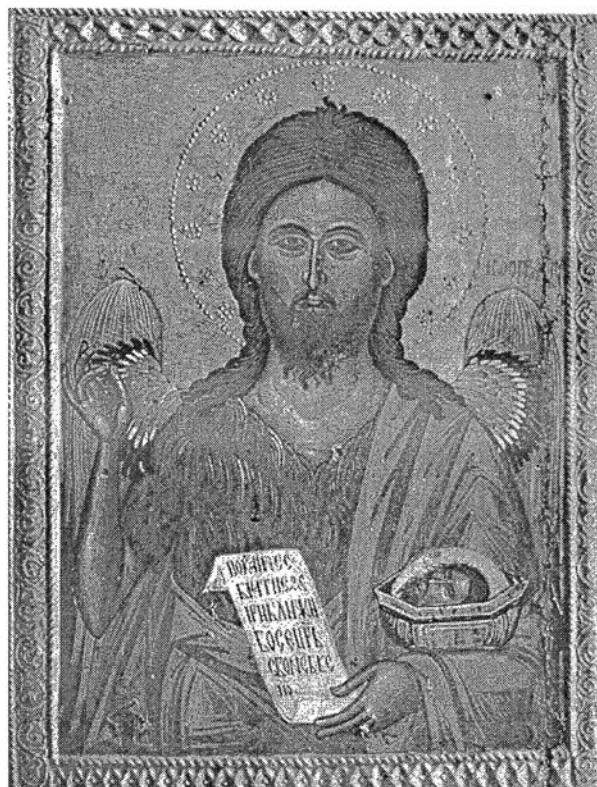
Црква Св. Таксијарси на Цјацапа
зографи јереј Јован и Илија, 1622 г., Костур



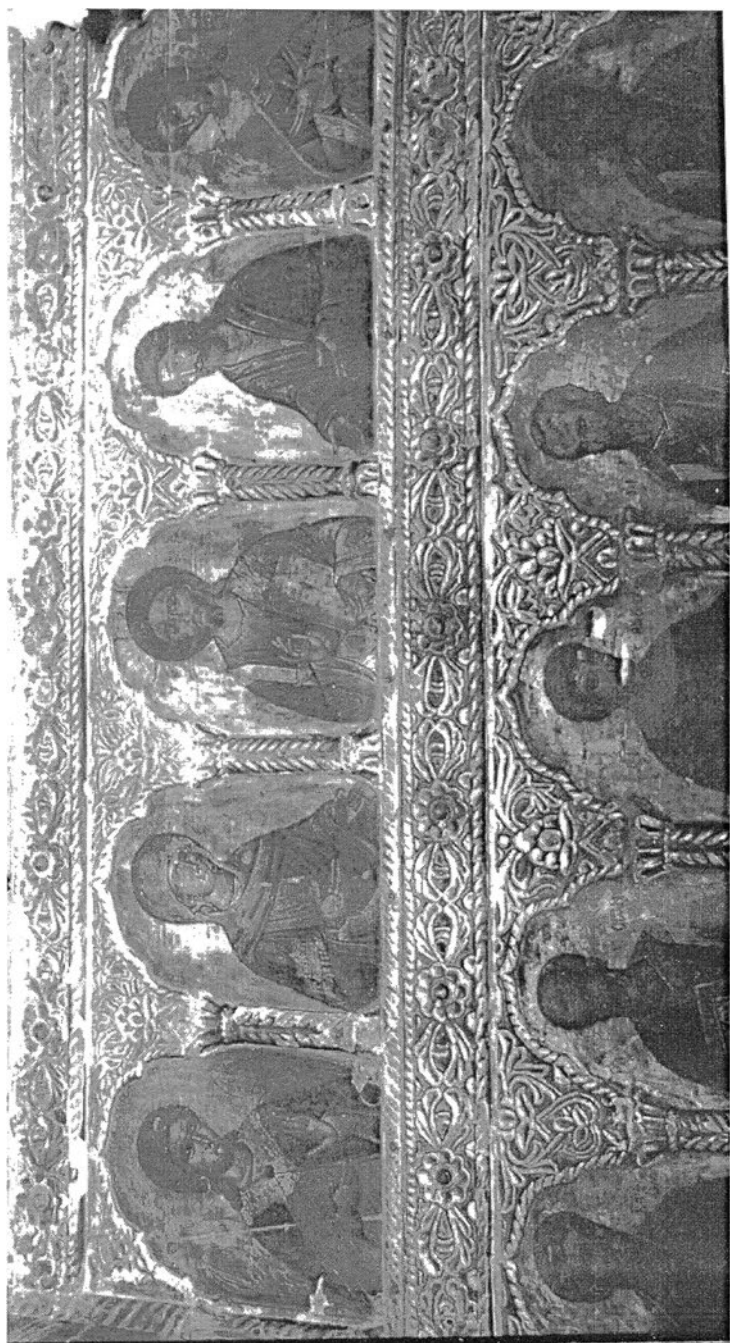
Икона, 1595 г., Кремиковский монастырь (Исторический музей, Москва)



Деисисен фриз, 1607 г., манастир Слечче, Демир Хисар



Престолни икони, 1614 г.,
Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат, Доброско



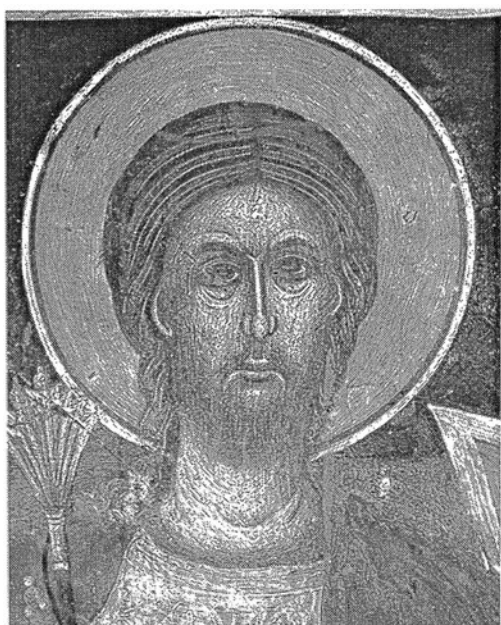
Деисисен фриз, околу 1616 г., Сеславски манастир



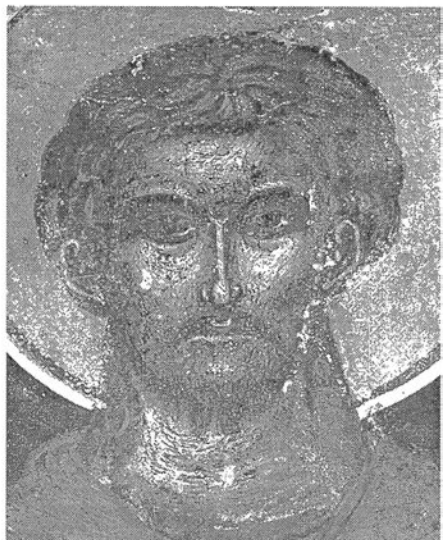
Икона, 1618 г., непозната црква во Струшко (Музеј на Македонија)



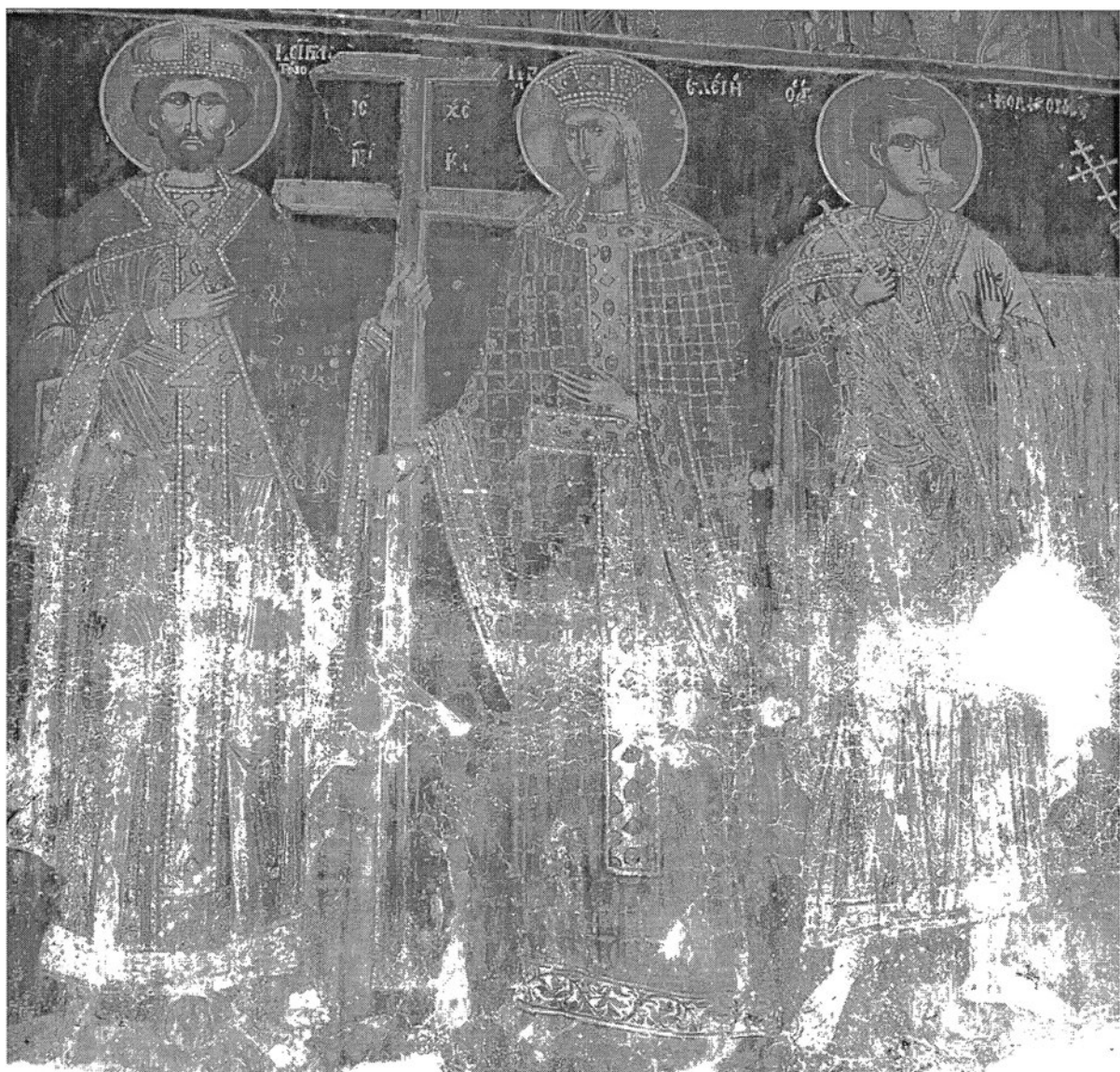
Црква Панагиа на архонтот Апостолаки, 1605/6 г., Костур



Црква Панагиа на архонтот Апостолаки, 1605/6 г., Костур



Црква Св. Димитрија Елеусас, 1608/9 г., Костур



Црква Св. Ѓорѓи, 1616 г., Велико Трново





Црква Св. Ѓорѓи, 1616 г., Велико Трново





Црква Св. Ѓорѓи, 1616 г., Велико Тр



Црква Воведение на Цјацапа, 1614 г., Костур



Икона, околу 1607г., Сливница



Икона, околу 1616 г., Велико Трново

Сливничкиот иконостас му припаѓа на типот двокатни иконостаси, со три престолни икони врз високо неорнаментирано цокле, царски двери, централно и северно наддверие, фриз со проширен Деисис-Чин и иконостасен крст. Овие автентични делови, современи на сидното сликарство во црквата, се прицврстени врз обновена дрвена конструкција, најверојатно во втората половина на XIX век, кога северниот премин кон олтарот е затворен со врата.¹ (Т. LXXI)

Со оглед на тоа дека веќе сме се занимавале со атрибуцијата на живописот на иконостасот, која до сега не е оспорена во науката, овде само ќе повториме дека анонимниот зограф кој ги сликал сите иконостасни делови е истиот што го определивме како "втор зограф" на фреските во наосот од 1607 г. Искажавме мислење дека тој веројатно имал удел и во живописувањето на нартексот во 1612 г.² Не повторувајќи ги опширно стилските особености на овој зограф, овде најнапред уште еднаш ќе се задржиме на аргументите за датирањето на иконостасната целина, што ја сметаме за современа на живописувањето на црквата, наспроти другото уверување дека таа настанала во 1622 г., а потем преку подеталниот опис и иконографската анализа ќе го претставиме местото на сливничкиот иконостас помеѓу другите во Македонија од крајот на XVI и почетокот на XVII век.

Во подножјето на иконостасниот крст, при конзервацијата е откриен врежан, датиран запис, протолкуван како време на конечно оформување на иконостасната целина со поставувањето на крстот во 1622 г.³ Првиот дел од записот, за кој досега не е кажано дека е врежан во три реда, не е сосема читок: ... /...БХН.../ ПРОСТН.

¹ Со илустрација на две престолни икони, иконостасот првпат се спомнува кај Николиќ-Новаковиќ Ј., За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир, Културно наследство 17-18 (1990/91), Скопје 1994, 90, сл. 11-12. Повеќе на целината се осврнуваат Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 221-225, сл. 8-16 (за атрибуција на на иконостасните иконите); Машниќ М. М., Иконостасот од Сливничкиот манастир Света Богородица, Македонско наследство бр. 5, Скопје 1997, 89-105 (за иконографската програма и датирањето на иконостасниот крст); Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, Проблеми на изкуството 2, София 2003, 23-32 (за резбата на царските двери и нејзините можни автори).

² Поповска-Коробар В., н. д., 233-226

³ Машниќ М. М., н. д., 103, сл. 10.

БѢ ЛѢ (ТО) Ж҃ЛА /.⁴ За нас нема сомневање дека на овој графит треба да се гледа како на лично обраќање од верник, молитва запишана во 1621/22г.⁵ Најверојатно е дека по наведеното (непознато) име, а пред одбележаната година, стоела вообичената молбена формулација "Бог да прости". Местото на испишаниот графит е најсоодветните што еден верник можел да го избере за упатување на својата молитва за спасение.⁶

Што се однесува до етапното формирање на иконостасната целина, кое е веројатно заради комплицираната и долготрајна изведба на резбата, можеме да претпоставиме и дека е заокружена најдоцна до 1614 г., кога е реализиран последниот сликарски зафат во манастирската црква. Сепак, ни се чини дека е поверојатно иконостасот да е комплетиран до пред 1612 г., кога нови прилози го овозможиле и сликањето на нартексот. Немаме друго објаснување за тоа, еден ист зограф повремено да бил ангажиран во подолг временски период.⁷ Ако сликарот ги сработил престолните икони во 1607 г., за непречено да се одвива службата, не гледаме начин, токму истиот, дури по петнаесет години да го сликал крстот. Најчесто резбата ја изработува еден, а живописот друг мајстор, иако можат да се во една уметничка работилница, та зографот без проблем можел да ги слика фреските и да ги сликал претходно подготвените иконостасни елементи. Да потсетиме на фактот дека двајцата зографи од наосот, по 1607 г. се раздвојуваат и дека авторот на иконописот

⁴ М. Машниќ ги донесува само податоците од последниот ред и не е јасно зошто го толкува зборот прости со исправање/ кревање (на крстот), уште и во множинска форма "исправени"(!?), сп. Исто.

⁵ Со грчки толкувања и превод на зборот ΠΡΟΣΤΗ во неговите варијанти: едноставен, искрен, обичен, необразован, ослободен, спасен, исправен простум, се спаси, се ослободи, види Старословенско-македонски Речник, (со грчки паралели), редактор В. Десподова, Прилеп-Скопје 1999, 361. Со примери од Библијата, сп. Речник црквенословенског језика, изradio прота С. Цветковић, Сремски Карловци 1935, 204.

⁶ Уште еден пример што докажува дека изразот *ѿпросѣи* треба да биде сфатен евентуално и како "исправен со понизност", може да бидат зборовите "премудростъ, прости", кои се употребуваат од древни времиња, како опомена за монасите кои седат за време на богослужбата и треба да станат, да се исправат на своето место со почит, додека се чита Евангелието, зашто доаѓа премудроста, сп. Мирковић Л., Православна литургија, Други посебни део, Београд 1982, 71.

⁷ Добро ни се познати примерите кога етапно се формира иконостасот, особено кога подоцна се поставува крстот, но тогаш станува збор и за различни мајстори (сп. на пример, Пејић С. - Пешић Б., Благовештење Кабларско. Првобитна просторна структура и ентеријер, Зограф 24, Београд 1995, 90). Најточно известува натписот на крстот од Кучевишкиот манастир за времетраењето на изработката (започнат на 29. март 1592 - завршен 26. септември 1593 г.), сп. Серафимова А., Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану, Манастир црна Ријека и свети Петар Коришки, Зборник радова, Приштина, Београд 1998, 155.

можел да си ги заврши работите на иконостасот и пред почетокот, односно до крајот на сликањето на нартексот.⁸

Од аспект на програмската концепција сливничкиот иконостас потполно одговара на нашите сознанија за изгледот на иконостасите во XVI и првата половина на XVII век, иако само според прикажувањето на одделни споменици. Одредената симболична улога на олтарната преграда и нејзината историска трансформација во темплон, односно иконостас се одамна познати. Функцијата на литургискиот обред, симболиката на самиот олтарски простор и темата на застапништвото за човечкиот род ја одредуваат програмата на сликаниот украс на олтарната преграда уште од XI век. Иконографијата што ја има сливничкиот иконостас ја следи традицијата на програмите утврдени веќе во XIV век.⁹

Сите иконостасни делови имаат златна заднина врз која се пишувани натписи-легенди на грчки јазик со црвена, црна или бела боја. Дрвениот носач на престоите икони и наддверијата се профилирани со ковчежец, а царските двери, Чинот и иконостасниот крст се обработени во плитка, длабока и ажурна резба со позлата.

Како крај основно јадро на иконостасот, без кое не може да се извршува литургискиот обред, кон иконите на Богородица и на Христос,¹⁰ вообичаено е придружена и иконата на Претеча, со што се формира и јадрото на темата за Страшниот суд. Сите ликови се претставени допојасно. Богородица со епитетот Елеуса

⁸ Без образложение, датирањето на царските двери е определено и во 1606-1610 г., сп. Миљковиќ-Пепек П., Црквата Мали свети Врачи во Охрид, Културно наследство бр. 19/20/21, Скопје 1996, 134.

⁹ Од синтетичките студии ги издвојуваме Ѓоровиќ-Љубинковиќ М., Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 8-28; Бабиќ Г., О живописаном украсу олтарских преграда, ЗЛУ 11, Нови Сад 1975, 3-41; Chatzidakis M., L'evolution de l'icone aux 11^e -13^e siècles et la transformation du templon, XV^e Congrès International d'etudes Byzantines, III Art et Archéologie, Athenes 1976; Chatzidakis M., Ikonostas, Reallexikon zur Byzantinischen kunst, band III, Stuttgart 1978; Гергова И., Раниот Български иконостас 16-18 век, София 1993; Подетално обработувани иконостасни целини од поствизантискиот период, в. Расолкоска-Николовска З., Иконостас Карпинског манастира, ЗЛУ 16, Нови Сад 1980, 285-288; Машниќ М. М., Иконостасот од Ореоечкиот манастир Свети Никола, Тематски зборник на трудови бр. 1, Скопје 1996, 29-45; Поповска-Коробар В., Белешки за иконостасот од црквата Св. Ѓорѓи Полошки, Културен живот 1, Скопје 1997, 47-54; Пејиќ С. - Пешиќ Б., Благовештење Кабларско, 91-105; Гергова И., Иконостасът в Българските земи през XVI век, Българският шестнадесети век, Сборник, Народна библиотека Св. св. Кирил и Методиј, София 1996, 573-583; Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 233-237. Со публикуваните одделни делови на иконостасите, исто така, се збогатуваат сознанијата за мноштво балкански примери. Таа библиографија наоѓа место при нашата натамошна анализа на сливничкиот иконостас.

¹⁰ По т.н. Входни молитви и покајните тропари, се целиваат иконите на Спасителот и на Богородица, в. Мирковиќ Л., н. д., 57-58.

(ΜΗΡ ΘΥ Η ΕΛΕΥΣΑ), иконографски е најблиску до типот Одигитрија, држејќи го на левата рака малечкиот Христос, а со десната покажувајќи кон него. Мајчиниот поглед е упатен кон гледачот, а детето гледа кон мајката, држејќи затворен свиток и благословувајќи.¹¹ Исус Христос е сигниран како Спасител (ΙC ΧC Ο CΟΤΗΡ). Десницата му е во благослов, а со левата го држи пред себе кодексот, чиј текст е според евангелието на Јован 8, 12 (ΕΓΩ ΗΜ/Ν ΤΥ Φ/ΟC ΤΥ/ΚΟΪΜΩ/Ο ΗΚΥ /ΛΥΘΟΙ/ ΜΕΥ /μᾶ).¹² Крилатиот св. Јован Претеча (Ο ΑΓΙΟΦ ΙΩ ...ΔΡωΜοφ) во левата рака освен свитокот, чиј текст е според евангелието на Матеј 3, 2 (ΜΕΤΑ/ Η ΤΕΓα /ΝΗΓ/ΤΕΙ ΒΑCΙ /ΑΗΤΑ ΤΟΝ/ ΡΑΝΟϊ), држи тенок, црвен, повеќекрак крст и благословува со десницата прилконета кон градите.¹³ (Τ. LXXII) Ореолите на Богородичината и Христовата икона се изведени во штук, со различна растителна орнаментика, при што онаа применета на иконата со Богородица е поспецифична и за неа веќе забележавме дека не се среќава на нашите простори.¹⁴ Денес со поголема сигурност претпоставуваме дека таа мостра, што згуснато изведена оформува срцевидни и преплетни облици од растителни мотиви, е најблиска на примерот во делата од сликарот Франгос Кателанос.¹⁵ Дека слична орнаментика се практикувала во Костур и подоцна, сведочи фреската на Богородица Гликофилуса-Пелагонитиса во црквата Панагиа на Апостолаки.¹⁶ Другиот мотив, лозичката од сливничката престолна икона на Христос, е почест, а индикативни за нашите аналогии се тие на Деисисниот фриз од Слпче (1607), иконостасните икони од Добрско и Сеславци, иконите од манастирот Зограф (околу 1618 г.).¹⁷

¹¹ Богородица е облечена во син фустан, со црвен мафорион порабен со реси и има сина грчка капа; Младенецот е облечен е во бела кошула, со црвен клавус преку двете рамена и појасот, со црвен химатион со хрисографија. Димензии: 94 x 65 x 4 см.

¹² Христос е облечен во црвен хитон со златен клавус, синиот химатион го прекрива левото рамо. Димензии: 93 x 63 x 5 см.

¹³ Претеча е облечен во сино крзно со кафен химатион. Димензии: 93 x 62 x 5 см.

¹⁴ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата, 222-223, со постара литература и примери.

¹⁵ Αχελῆστου-Ποταμῖνου Μ., Η μονὲ των Φιλανθρωπῶν και η πρῆτη φῆση της μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Αθῆναι 1995, εικ.14α-β

¹⁶ Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αἰῶνα στουφ Ναουφ της Καστοριάς, Συμβολῆ στη μελὸτη της μνημειακῆς ζωγραφικῆς της δυτικῆς Μακεδονίας, Αθῆνα 2002, πιν. 9β, 84β. Слична орнаментика има и штуковиот ореол на Богородица на престол во нартексот на црквата Воведение" на Цијацана" од 1622 г. (Исто, сл. 86а).

¹⁷ Гергова И., Ранит Български иконостас, 18-19; Геров Г., Аргументи за датировката и атрибуцијата на неколку икони от Зографският манастир, Светогорска обител Зограф I, София 1995, 135; за уште примери види и Поповска-Коробар В., нав. место.

Сè до доцниот среден век средишниот и северниот премин во олтарскиот простор се потребни за церемонијалот, а третиот никогаш не бил неопходен за обавување на литургијата, односно на Малиот и Великиот вход.¹⁸ Додека на централниот премин се поставуваат царските двери, северниот бил прекриен само со катапетазма. Заради симболиката во релацијата со инкарнацијата, иконографијата на царските двери најчесто е со претстава на Благовештението и пророците,¹⁹ со долга традиција на претставување се и првоапостолите Петар и Павле,²⁰ а во иконографската варијанта најблиска до сливничките, познати се дверите од Св. Богородица Пречиста-Кичевска, од Канино, Битолско,²¹ од непозната македонска црква, но сега во Софија²² и од Мали св. Врачи во Охрид.²³

Површината на царските двери во најголем дел е обработена во плитка резба, а сликните полиња се обликувани со тројно прекршени лаци. Благовештението е придружено од допојасја на апостолите Петар и Павле и на пророците Соломон и Давид, кои се насликани при врвот на дверите. На левото крило, архангелот Гаврил (Г) со благослов и три цвета ѝ приоѓа (на Богородица), св. Петар (ПЕТРОФ) држи полуотворен свиток, пророкот-цар Соломон (СОЛОМО) држи отворен свиток со текст од Соломоновите изреки (ПОКЕ/СӨЮГ/АТЕР/СЕПШ/САФ/δηφ). На десното крило од дверите, Богородица (МНР ΘΥ) стои со поднаведната глава, со

¹⁸ Бабић Г., н. д., 6

¹⁹ Grabar A., Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie, ЗРВИ, 7, Београд 1961, 13-17; Ќоровиќ-Љубинковиќ М., н. д., 29-36; Chatzidakis M., L'évolution de l'icone, 180-182. На царските двери во XVI-XVII век се јавува и Воведението на Богородица, како што се дверите од Полошки манастир, од Охрид, од Добри Дол во Скопско, во Србија (сп. Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, Скопје 2004, кат. бр. 43), или пак, Приговорот на Јосиф, како на дверите од манастирот Калишта (сп. Исто, кат. бр. 74).

²⁰ Апостолите Петар и Павле се сликани на царските двери од околу 1390 г. во Преображение на Метеори (Subotic G., J. Simonopetritis, L'iconostase et les fresques de la fin du XIVe siècle dans le monastère de la Transfiguration aux Meteores. Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, II, Art et Archéologie, Communications, В. Athens, 1981, fig. 3), век резбарените двери од Јанина од XIV (Byzantine and Postbyzantine Art, Athens 1986, cat. 21); од XV век се дверите најдени во Мали св. Врачи во Охрид (Миљковиќ-Пепек П., Црквата Мали свети Врачи, 99, сл. 30); од 1544 г. се дверите од Св. Стефан во Несебр (Гергова И., Иконостасът в Българските земи през XVI век, 577) и од 30-те години на XVII век од црквата Раѓање Христово во Арбанаси (истата, Раниот Български иконостас, сл. 31-32).

²¹ Ќорнаков Д., Дверите од Света Пречиста Кичевска и Канино, Зборник за средновековна уметност бр. 1, Музеј на Македонија, Скопје 2003, 141-144

²² Гергова И., Царски двери од Македонија во Националниот Музеј во Софија, Зборник за средновековна уметност бр. 1, Музеј на Македонија, Скопје 2003, 153-158, сл. 2, со постара литература (авторката низ стилска анализа и врз основа на податокот за сликање на постарата црква Св. Пречиста Кичевска во 1564 г., ги атрибуира царските двери од софискиот музеј (бр. 29057) на зографот Онуфриј и претпоставува дека можеби му припаѓале некогаш на манастирот Слечче).

²³ Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, кат. бр. 56, со постара литература.

вретено во левата рака, а десната е со отворена дланка. Зад неа е св. Павле (ПАВ АЕ) со затворен кодекс, а во горниот дел пророкот-цар Давид (ДАД) држи свиток со текст од Псалм. 44, 10 (АКХ/CON/ΘΓΑ/ΤΕΡΑ).²⁴ (Т. LXXIII)

Резбата на дверите е изведена невешто, без особено доследна шема и симетрија, со преплети што нејасно обликуваат Соломоново слово, разни јазли што поврзуваат срцевидни мотиви и палмети. Основата на површината е боена во сино и црвено, а режењето делува меко, без острина на облиците и по рабовите. Последниве години во науката поопширно е анализирана токму оваа резба, за која е оценето дека е особена и се претпоставува дека со неа започнува една серија слични остварувања во спомениците од првите децении на XVII век во Бугарија. Меѓу нив се посочени и оние примероци во чиј живопис ги препознаваме зографите од сливничкиот наос (во Драгалевски манастир, Добрско, Сеславци, Арбанаси).²⁵

На централното наддверие е претставен Христос Недремано око, евхаристична тема поврзана за Христовата жртва, алузија на библиската метафора (1 Мој. 49, 9),²⁶ тема што го навестува Страшниот суд и текст на службата за Велика сабота.²⁷ Традиционално се поврзува за влезовите и за иконостасната програма.²⁸ Најраните зачувани примери што досега се познати во македонските споменици датираат од крајот на XVI или раниот XVII век.²⁹ Во овдешната претстава Христос Емануил лежи на црвена постела, надлактен на десната рака, а оддесно коленичи ангел

²⁴ Архангелот чии окер крилја се шрафирани со злато, има син хитон и црвен химатион. Богородица е облечена во син фустан со црвен мафорион. Пророците имаат украсени царски одежди и круни, Соломон од отворен, Давид од затворен тип). Димензии: 137 x 37 x 4 см (секое крило).

²⁵ Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, 23-32

²⁶ Во Ерминијата на Дионисиј од Фурна овој текст е наведен како пророштво на Јаков за Положувањето во гробот (Медић М., Стари сликарски приручници III, Београд 2005, 251).

²⁷ За случките поврзани за Христовото страдање, смртта и очекувањето на воскресението, се пеат песни на утрена на Велика сабота, сп. Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитва, Београд 1971, 462, 467.

²⁸ Бабић Г., н. д., 26-27; за темата и иконографијата, в. Todić B., Anapeson, iconographie et signification du theme, Byzantion, T. LXIV, Bruxelles 1994, 134-165.

²⁹ Досега ни се познати само примерокот од постариот иконостас на Бигорскиот манастир (Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, кат. бр. 95, со постара литература) и од црквата Св. Петка во Трново, од околу 1605 г. (Машниќ М. М., Црквата во село Трново - еден пример на духовниот стремеж на епохата, Културен живот бр. 2, Скопје 1993, 6-7. Во годините што следуваат неговата присутност зачестува.

држејќи ги справите на страдањето во прекриените дланки. Богородица не е претставена и нема натписи. Долниот дел од наддверието е обликуван во седлест лак.³⁰

На северното наддверие, кое исто така има седлест лак во долниот дел, се претставени архангелите Михаил (МНХ) и Гаврил (ГАВ) еден кон друг во наклон, држејќи во прекриените дланки рипиди во кои пишува о αγιοφ.³¹ Во нам познатите примери на иконостасните програми оваа иконографија е исклучителна појава. Архангелите вообичаено стражарат крај влезовите во светилиштето и се придружници на Небесниот цар, а овде ги имаат и рипидите што симболизираат невидливо присуство на небесните сили, херувими и серафими околу светите дарови.³² Објаснувањето би можело да е со литургиската функција на протезисот, каде што се чуваат светите дарови, со чие пренесување на чесната трпеза започнува Великиот вход.³³ (T. LXXIV)

Темата Деисис, општата молитва за спасение, на сливничкиот иконостас е удвоена низ трите престолни икони и со Деисисниот чин. Во првиот ред икони Богородица со епитетот Милостива и св. Јован Претеча, кој говори дека се приближува небесното царство, се посредници пред Христа Спасителот, а во Деисисниот чин пред Христа како судија на Страшниот суд тие со прекрстени раце се придружени и од апостолите како застапници.³⁴ Кај нас се зачувани иконостасни фризови со Деисисен чин од XIV,³⁵ XV,³⁶ и повеќе примероци од XVI и XVII век, од кои најра-

³⁰ Христос е облечен во бела одежда со окер појас со хрисографија и клавици префрлени преку двете рамена. Ореолот има впишан цинобер крст во кој е исопишана кратенката Ο ΩΝ. Ангелот е во монохромна комбинација на светлоокер хитон и химатион. Димензии: 35 x 74 x 4 см.

³¹ Облечени се во хитон и химатион во различна комбинација на зелено и црвено, а крилата се темно-окер со хрисографија. Димензии: 38 x 65 x 3 см.

³² Мирковић Л., н.д., 118.

³³ Исто, 70 (за смислата на молитвата на входот, што ја кажува свештеникот при влез во олтарот, како во небесата, се вели дека входот треба да биде соединет со четите на ангелите и архангелите, кои заедно со него во приносот на жртвата хвалат и благодарат и заедно ја слават Божјата добрина).

³⁴ За удвојувањето на темата в. Бабић Г., н. д., 18-19, 39-40; за иконографијата на Чинот, сп. Djurić J. V., Über den "Čin" von Chilandar, Byzantinische Zeitschrift, Bd. 53, München 1960, 334-351; Ђурић Ј. В., најстарији живопис испоснице пустиножителја Петра Коришког, ЗРВИ 5, Београд 1958, 180-185.

³⁵ Во фрагменти од манастирот Зрзе (Миљковиќ-Пепек П., За Чинот од манастирот Зрзе - Прилепско, Тематски зборник на трудови бр. 1, Скопје 1996 (=ТЗ), 135-145) и од непозната црква во Охрид (Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, кат. бр. 5).

³⁶ Истиот Чин од Зрзе, но со сликарство од јеромонахот Макариј од околу 1400 (Миљковиќ-Пепек П., нав. место). За непубликуваниот Чин од црквата Св. Спас во Лескоец, чие сидно сликарство е од 1462 г., морфологијата на лицата и колористичката палета укажуваат дека тој му припаѓа на автентичниот иконостас од втората половина на XV век.

ниот датиран е од 1535 г.³⁷ Најблиски во пластичната обработка на сливничкиот се епистилите од црквата Св. Варвара во Рајчица од околу 1597 г., од Ореочкиот и од Бигорски манастир од крајот на XVI или почетокот на XVII век.³⁸

Монолитната дрвена површина на Деисисниот Чин е пластично обликувана со тордирана рамка и резбана аркада. Тордираните столпчиња се со скалест базис и капител, лаците се радијално вдлабнувани, а меѓу нив е изведена розета во плитка резба. Централното поле е поголемо од другите и тука е претсавен Христос на престол, држејќи отворен кодекс со текст според евангелието на Матеј 35, 34, напишан во комбинација на црковнословенски и грчки јазик (ΠΗ/ΔΕΤΕ/ΒΛΑΓΟ/ΣΛΟΒΕ/ΤΩ ΠΑ/ΤΡΟ ΜΟ/ΚΛΗΡΟ/ΥΜΙ). Оддесно се претставени допојасја на: Богородица со прекрстени раце на градите и апостолите Петар, Јован Богослов, Марко, Андреј, Јаков и Тома. Лево од Христос се св. Јован Претеча со прекрстени раце на градите и апостолите Павле, Матеј, Лука, Симеон, Вартоломеј и Филип. Апостолите се во различни пози, некогаш свртени еден кон друг, со затворени кодекси или свитоци во рацете. Само на свитокот на св. Петар може да се прочита дел од напишаното (ΠΑΡΑΚΑΛΟ ΝΗ/ΦΙΑΠΕ/ΑΠΕΧΕ/Σ), што е истиот текст од неговата претстава во наосот.³⁹ (T. LXXV)

Иконостасниот крст како целина ги вклучува базисот, крстот со Христовото распятие и придружните икони (липири) на Богородица и св. Јован Богослов, сите обработени во плитка, длабока и во ажурна резба. Централниот дел од базисот е трапезоидна површина во чие средишно поле е насликана пештера/гроб/ад со Адамовиот череп врз кој паѓаат капки крв. Наоколу таа површина е плитко режена во прекршени ленти, кружни и листовидни форми. Оттука се раскрилуваат два големи палмовидни крака, кои странично се прошируваат и ги носат придружните ико-

³⁷ Чинот од црквата Св. Никола во с. Зрзе е без резба и е сликан од Јован Грамостјанинот (сп. Расолкоска-Николовска З., Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Св. Никола, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, Институт за истражување на старословенската култура - Прилеп 4, Скопје 1981, 429).

³⁸ Балабанов К., Студии од културно-историското наследство на градот Дебар и дебарската област (II), Прилог кон проучувањето на црквата Св. Варвара во с. Рајчица Дебарско, Културно наследство VII, Скопје 1978, 21; Машниќ М. М., Иконостасот од Ореочкиот манастир, сл. 1, 7; Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, кат. бр. 94.

³⁹ Исус Христос облечен во црвен хитон и зелен химатион со хрисографија, седи на богато орнаментиран престол со висок наслон. Богородица е во син фустан и црвен мафорион; Јован Претеча како и на престолната икона, има сино крзно и кафен химатион, а апостолите имаат хитон и химатион во различни бои, при што се водело сметка да нема повторување на комбинациите. Димензии: 35 x 340 x 5 см.

ни. Внатрешноста на стилизираните палмови гранки е обработена во резба, намес-та ажурно пробиена, прикажувајќи еднолични лентести листови. Рабовите на пал-мовите гранки се профилирани со густо нанижани единечни вдлабнувања во дол-ниот дел и мотив на "рибна коска" во горниот дел. Крстот формиран од еднакви краци што завршуваат во тролист, во внатрешноста е ковчежесто профилиран и порабен со ниска од гранулација. Во пазувите на краците ажурната резба е во вид на ластар од петлисни мотиви. Овде е поставена по една слободна палмета со ши-шарка, а на завршокот од краците ги има по четири. Во сликата на Распетието, Христовото свиткано тело е поставено на бел крст врз кој се напишани кратенките INBI. Симболите на евангелистите се насликани така што ги допираат тие четири крсни точки: на верикалата горе е ангелот (MAT), долу е крилатиот бик (ΛΣΚα), а на хоризонталата, северно е орелот (Ιω), јужно е крилатиот лав (ΜΑΡΚ).

Липирите со нагласена вертикала, во основата имаат по седум длабоки или пробиени ниши/отвори, боени со сино и црвено. Нивната резба го повторува моти-вот од пазувите на крстот и базисот, а завршуваат со разлистени шишарки. На се-верната е претставена Богородица (ΜΗΡ ΘΥ) со таговен гест - со левата рака си го допира лицето, а со десната покажува кон Христос. Во иста поза е насликан и св. Јован Богослов (Ιω) на јужната липира. (Т. LXXVI)

Сливничкиот иконостасен крст според архитектониката, резбениот образец и иконографијата, се вбројува во група познати крстови кои досега се забележува-ат само на територијата на Македонија. Меѓусебе тие се разликуваат во степенот на пластичноста на облиците и нивната стилизација, деликатноста во изведбата и изразеноста на ажурна резба. Истражувањата покажуваат дека најраните крстови се изведени околу средината на XVI век.⁴⁰ Некои од нив се датирани, а некои убед-ливо атрибуирани на одреден зограф, односно поврзани со датиран фрескоживо-пис во црквата на која ѝ припаѓаат. Според досегашните сознанија, во групата со

⁴⁰ Познато е дека патот на иконостасните крстови по углед на венецијанските од XIV век, со посред-ство на критските зографи и Света Гора се распространувале на Балканот во XVI век, Chatzidakis M., *Icons of Saint Georges de Grees et de la collection de l' Institut, Venise* 1962, 178; за примери на Света Гора (без резба), сп. Tzizaridas N. E. in *Treasures of Mount Athos, Thessaloniki* 1997, kat nos. 2, 54); ретки се балкански крстови - во Хумор (1582) и Велвендос (1591) до Кожани, Грција (податок превземен од Гергова И., Царски двери от Македония, 157-158, која наведува и дека во Албанија крстови од ова време не се забележани); Ѓоровић-Љубинковић М., Средњеveковни дуборез, 60-61, 94-95; за крстовите одличен преглед кај Серафимова А., Прилог проучавању иконостасних крстова на Бал-кану, 149-160, со постара литература; интересен податок за еден ран крст од 1525 г. во манастирот Ивиرون (резбар Неофит од Крит, сликал монах Јоасаф), донесува и Суботић Г., Путеви сликаних крстова, Политика 4, 5, 6. V. 2002, (Београд), IV.

палмовидни базиси би можело да се предложи следната хронологија по манастирите: Слепче, Горни Манастирец,⁴¹ Топлички,⁴² Полошки, единствениот датиран крст во 1584 г.,⁴³ Ореочки,⁴⁴ Сливнички,⁴⁵ Бигорски.⁴⁶ Едновременно или нешто подоцне-

⁴¹ Иако од двата иконостасни крстови од Слепче не се зачувани базисите, со право се претпоставува дека тие биле со истата палмовидна форма, бидејќи се сликани од ист зограф, Онуфриј од Аргос, кој пак, според потпишаните дела и архивските податоци, творел во периодот 1547 -1564 г. (најопширно за крстовите и за дејноста на Онуфриј види кај Располкоска-Николовска З., Творештвото на сликарот Онуфриј Аргитис во Македонија, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2003, 126-141, со постарата литература). Крстот од Горни Манастирец е зачуван без Распетието, но базисот и придружните икони кои се сликани од Онуфриј, уверливо ги поврзуваат и слепченските крстови во иста работилница (Машниќ М. М., Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 143-147, сл. 1-2).

⁴² Иконостасот во Топличкиот манастир, сликан во ателјето на зографот Јован Теодоров од Грамоста во 1534 и 1537 г., има само една датирана, престолна икона од 1543 г., која е точно атрибуирана на зографот Јован, како и другите овдешни икони (Машниќ М. М., Јован зограф и неговата уметничка активност, Културно наследство 22-23, Скопје 1997, 69-77, со постарата литература). Иконостасниот крст е делумно публикуван (Машниќ М. М., Иконостасот од Ореочкиот манастир, 44, сл. 17), но не е истакнато дека неговиот базис, како и другата резба се речиси идентични со примерот од Горни Манастирец. Сликарот на топличкиот крст, според стилските карактеристики е поблизок до Онуфриј отколку до Јован од Грамоста, но е сепак, некоја трета личност. Имајќи ги предвид сите историско-уметнички околности, меѓу кои и можноста крстот да е поставен подоцна од 1543 г., кога се изработени престолните икони, топличкиот примерок, исто како и слепченските и горноманастирскиот, секако не е изведен по истекот на петтата деценија на XVI век.

Откако е расчитан текстот на ктиторскиот натпис во костурската црква Св. Апостоли, сликана од Онуфриј во 1547 г., каде што зографот ја апострофира Венеција како град во кој се образовал, како и потврдата во архивските податоци дека тој престојувал во тамошната грчката колонија во годините 1534 и 1543 (Γκολομπάαφ Γ., 'Η κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Καστοριῆς καὶ οὗ ζωγράφου Ονοφρίου, Μακεδονικὴ 21, Θεσσαλονικὴ 1983, 331-343), истражувачите на неговото творештво не ја земаат предвид и можноста дека Онуфриј можеби пред Костур, работел во пелагонискиот дел од Охридската дијецеза. Доколку е точна претпоставката на Г. Голобијас дека во Венеција зографот континуирано престојувал и учел сликарство, а и работел на ракописи, сепак, останува веројатноста да сликал на нашиве простори, не само во годините по 1543 до пред 1547, туку и пред 1553/54 г., кога се потпишал како протопоп на Неокастро врз фрески во Св. Петка во Валеш и во недатираната Св. Никола во Шелцан, Албанија (Пузанова В.-Дамо Д., О творчестве албанского средневекового художника Онуфрия, *Studia Albanica* 1, Timë 1969, 281-290). Овде мислиме на недатираните фрески во двете цркви во Зрзе (за историографијата на прашањето за датацијата в. Располкоска-Николовска З., Творештвото на сликарот Онуфриј, 134-135), чие сликарство е помалку рафинирано од она во Костур. Тоа подеднакво би можело да упатува на негово порано дело, колку и на многу подоцнежнo. Значајна би била и атрибуцијата на царските двери во зрзеската селска црква, кои по конзервацијата веројатно ќе го потврдат авторството на Онуфриј (Располкоска-Николовска З., н. д., 136). Тој во Зрзе можеби сликал како поп (како што се мисли за него уште додека бил во Венеција, сп. Γκολομπάαφ Γ., н. д. 352-356), но не е многу веројатно да бил веќе и протопоп на Неокастро. Ова ја зголемува и извесноста да работел пред 1550 г. во манастирот Св. Јован Продром-Слепче.

⁴³ Иконостасот во Полошкиот манастир е хетерогена целина во која само царските двери хронолошки се блиски на крстот, но се сликани од друг зограф, видливо повлијаен од Јован од Грамоста. Единствено на овој крст, на придружните икони, се појавуваат нови мотиви кои ги нема на другите

жни се сличните иконостасни крстови кои се разликуваат по базисот обликуван во риболика/змијолика форма, како што се од манастирите Трескавец, Зрзе (1616) и други.⁴⁷ Темата за иконостасните крстови е голема, далеку од заокружена во историско-уметнички поглед, а освен фактот дека тие со палмовидни базиси се ограничени на пелагонискиот регион, каде што веројатно треба да го бараме изведувачкиот центар, сè уште нема посигурни сведоштва за патиштата по кои доаѓале и за протагонистите што ги изработувале.

На северната врата од иконостасот е претставен архангел Михаил како ја вади душата на богатиот (МНА, АРНАЛЕЛОф). На оваа икона, чија иконографија во Македонија е позната од XVIII век, интересна е фигурата што лежи под нозете на архангелот - богатиот е облечен во градска облека од XIX век.⁴⁸ (Т. LXXVI)

Идентификацијата на сликарот на сите иконостасни делови, ја направивме уште во времето пред конзервацијата.⁴⁹ Денес незначително повеќе може да се каже во однос на колористичката палета, што се појави во автентичната интензивност на ограничениот спектар. Сината, зелената, црвената и окерот варираат во

во групата, а базисот добива окрупнета резба, сп. Поповска-Коробар В., Белешки за иконостасот од црквата Св. Ѓорѓи Полошки, 47-54; истата, Икони од Музејот на Македонија, кат. 42-43).

⁴⁴ Црквата на Ореоечкиот манастир е сликана во 1595 г., а авторството на иконостасните делови е определено како дело на четворица зографи, но не директно и на сликарите на фреските, освен што се упатува на нивното потекло од Линотопи, Костурско (Машниќ М. М., Иконостасот од Ореоечкиот манастир, 44; истата, Манастирот Ореоец, Скопје 2007, 77-80). Крстот е многу сличен на сливничкиот, но резбата, веќе погуба од претходните, сè уште е ажурна на липирите, го има истиот мотив на свездест преплет како и липирите од Слечче, Горни Манастирец и Топлички, но не и на сливничкиот. Не е доволно аргументирано зошто ореоечкиот крст би бил изработен во втората деценија на XVII век, уште повеќе "како Сливничкиот во 1622г." (Исто; подоцнежната презентација на графитот од истата авторка е несоодветно толкуван, сп. истата, Иконостасот во Сливничкиот манастир, 103). Наше мислење е дека крстот во Ореоец е поставен не долго по сликањето на црквата.

⁴⁵ Образложивме дека авторството на живописот врз иконостасните делови, па и врз крстот, како и графитот со молитвата од 1622 г., укажуваат на датирање на крстот во време на сликањето на фреските (види погоре).

⁴⁶ Крстот и придружните икони се пресликани во XVIII век, донесени се од метохот Рајчица и денес се во ризницата на Бигорскиот манастир (Тричковска Ј., Иконописот во Бигорскиот манастир во времето пред обновувањето во 1800 година, in Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994, 179, сл.5-7, прт. 1). Резбата на крстот соодветствува на времето кога биле изработени три престолни икони, датирани во крајот на XVI или почетокот на XVII век (Исто, 176-177, сл. 1, 4), во стилот на зографот Онуфриј или на неговиот син Никола, познат од потпишаните фрески од 1578 г. во Св. Богородица Влахерна во Берат (Пузанова В.-Дамо Д., н. д., 288).

⁴⁷ Поскромни со димензиите и пластичниот украс се крстовите современи на сливничкиот, од Карпино (1607) и Трново (1605), сп. Машниќ М. М., Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантискиот период, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 121-134, сл. 3-4, 11-12

⁴⁸ Иконата има димензии: 153 x 57 x 3 см. За најстарите примери во Македонија, кога северната врата се поставува со претстава токму на ова тема, с. Поповска-Коробар В., Иконописот во Охрид од XVIII век, Скопје 2004, 160, со постара литература и примери.

⁴⁹ За тој процес, во меѓувреме извести Машниќ М. М., Иконостасот во Сливничкиот манастир, при што описот во глобала се совпаѓа со нашиот, како и нашата атрибуција.

комбинациите на облеките. Строгите лица имаат инкарнат во светол окер со розикав призвук, во најголем дел натсликан со јаки кафени сенки, така што лицата делуваат како да се осветлувани одозгора. Благост во изразот сликарот постигнал само на ликот на Богородица од Чинот и на архангелите од северното наддверие. Потезите на четката се широки, наносот на бојата е пастозен. Белите оживки се по сета површина на вратот и челото, згуснати околу очите и носот. Како особеност во исцртувањето на ликовите ги издвојуваме издолжено лице, со изразен нос што при врвот месесто е обликуван, а во коренот чаталесто раздвоен; очите се блиску поставени, со нагласен подочник кој ретко го следи целото око; машките ликови над вегите имаат изразено удвојување со наизменично белузлав и кафен лак; образите се нагласуваат со истата постапка кај ликовите кои се повозрасни; ушната школка е едноставна, во анфас е тенка "Є" линија, во профил е во вид на затворен прашалник.

Во сливничкиот наос овој зограф највпечатливо се препознава во ликовите на Христос Еманиул и Пантократор во сводот (Т. LXXVII), ликовите на архијереите Епифаниј, Фока, Петар Александриски, ѓаконот Акепсим и т.н. Како што веќе истакнавме за начинот на поделбата на работите помеѓу двајцата зографи, тие паралелно работеле врз сидните површини, дури и наизменично на одреден простор, но нивните постапки се препознатливи.

Во иконописот во Македонија не сретнавме соодветни, директни аналогии, но укажавме на група икони и иконостасни елементи зачувани во Бугарија.⁵⁰ Три престолни икони (Богородица со Христос, Христос Пантократор, св. Јован Претеча) и Деисисен чин од црквата Св. Ѓорѓи во Арбанаси се чуваат во Историскиот музеј во Велико Трново.⁵¹ Таму се чува и една Богородичина икона од Стражица, Трновско.⁵² (Т. LXXVII-LXXVIII) Споредени со соодветните ликови на сливничкиот иконостас, сите тие имаат неверојатна типолошка сличност, ракописот на грчки јазик е исто така сличен, штуковиот орнамент на ореолите е идентичен, а разликите се во иконографските варијанти на темите (на иконите Богородица е со пророци,

⁵⁰ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата, 224-225

⁵¹ Публикувани се во неколку наврати, а во поновата литература се актуелизира нивното првобитно местонаоѓање - трновската црква Св. Ѓорѓи од 1616 г. (Косева Д., Два комплекта икони од 1616 и 1685 за иконостаса на црквата Св. Георги във Велико Търново, *Paleobulgarica* /Старобългаристика XXVII, 2 София 2003, 84-90, сл. 1-4) или арбанашката црква Св. Ѓорѓи од втората половина на XVI век (Гергова И., Црквата Св. Георги в Арбанаси, Проблеми на изкуството 3, София 2005, 47-49, која смета дека му припаѓале на иконостасот кој бил обновен околу 1616 г. и димензиите на Чинот совршено одговараат).

⁵² Божков А., Тревненска живописна школа, София 1967, сл. 3

Исус Христос со апостоли св. Јован Претеча е кефалофор, во Чинот апостолите седат на престоли). Различна е резбата на Деисисниот чин, која пак, значајно е, соодветствува на резбата од иконостасниот крст во црквата во Добрско (1614 г.) и деисисниот чин од Сеславци (1616),⁵³ но тие иконостасни делови, како и сите други во Добрско ги сликал првиот сливнички зограф, според наше и според уверувањето и на други истражувачи.⁵⁴

За резбата на иконостасот во Сливница заклучуваме дека е изведена по примерот на резбите од средината на XVI век. Дело е на непознати мајстори од работилница чие седиште не е познато и можно е да било во Пелагонија. Чесниот крст и Деисисниот чин во тој облик се среќаваат уште во Ореоец и Бигорски манастир, а само Чинот го има и во црквата Св. Варвара, Рајчица, сите од крајот на XVI или почетокот на XVII век. Врз основа на постарите иконостасни крстови зачувани во јадрото на Охридската архиепископија, може да се каже дека станува збор за локална копаничарска традиција. Резбата на царските двери е различна во однос на дотогаш познатите копаничарски мостри кои се среќаваат низ балканските споменици. Таа е повеќе производ на неопитен мајстор кој стихијно се нафатил со занаетот, отколку промоција на некоја смислена декоративна мостра. Можеби е ова едно почетничко копаничарско дело кое подоцна се препознава во серија други.

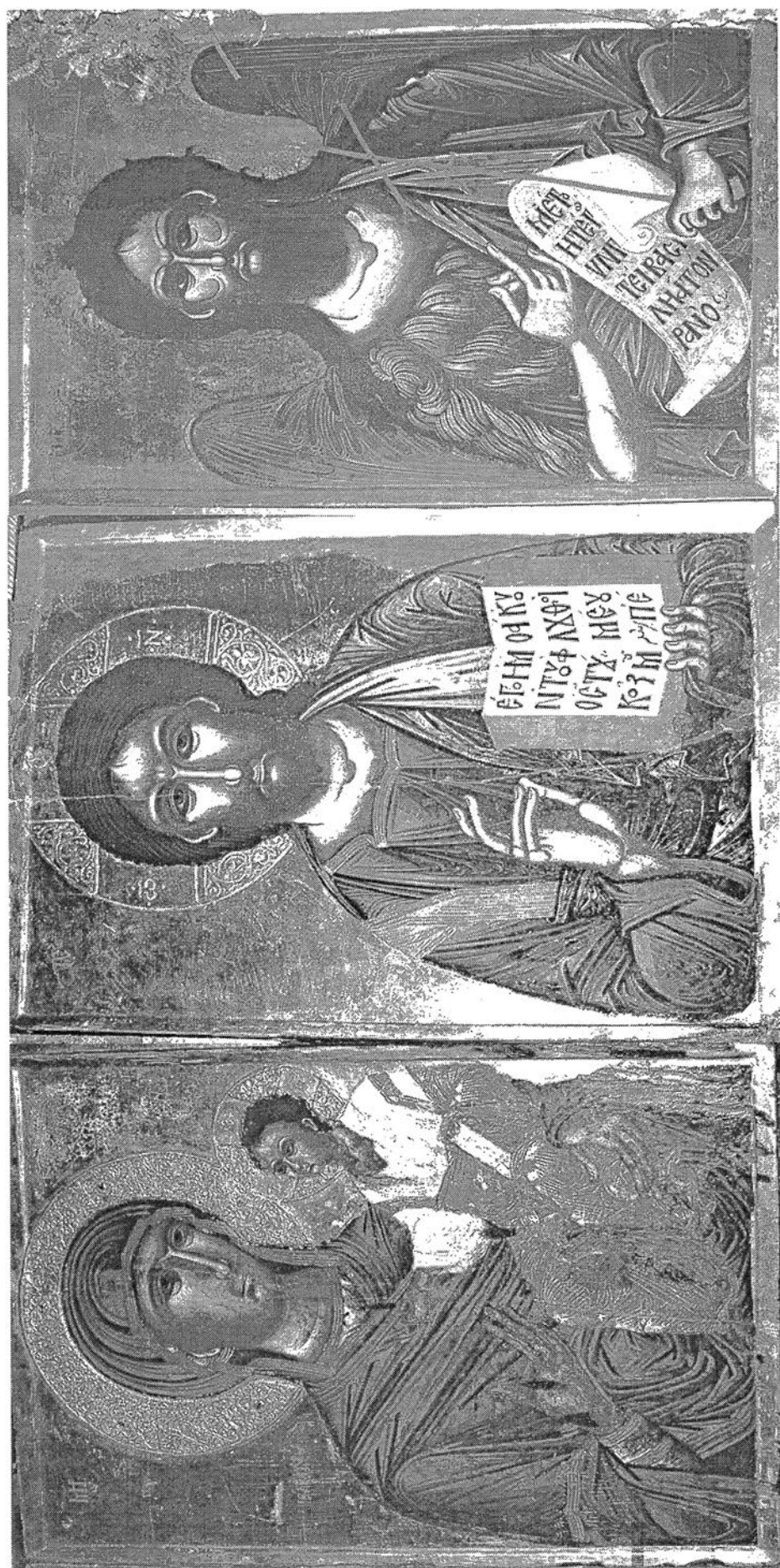
За анонимниот сликар на иконостасот, остануваме на становиштето дека е тоа вториот зограф кој слика во сливничкиот наос и нартекс, а пред нашиот споменик тој ги извел фреските во Панагиа на Апостолаки (1605/6). Склони сме да веруваме дека работел и дел од фреските во Св. Димитрија Елеусас (1609) во Костур и во Св. Ѓорѓи (1616) во Велико Трново. Ваквата атрибуција оди во прилог и на датирањето на сливничкиот иконостас - кога зографот завршил со сликање во црквата Панагиа на Апостолаки, до септември 1607 г. имал време да слика фрески и (барем) престолни икони за Сливница. До 1612 г. секако стасал да ја исполни нарачката за сликање на иконостасната целина.

⁵³ Фризот од црквата Св. Никола во Сеславци, денес не се знае каде се наоѓа, но има фотодокументација, сп. Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, сл. на стр. 25 од Добрско и Сеславци.

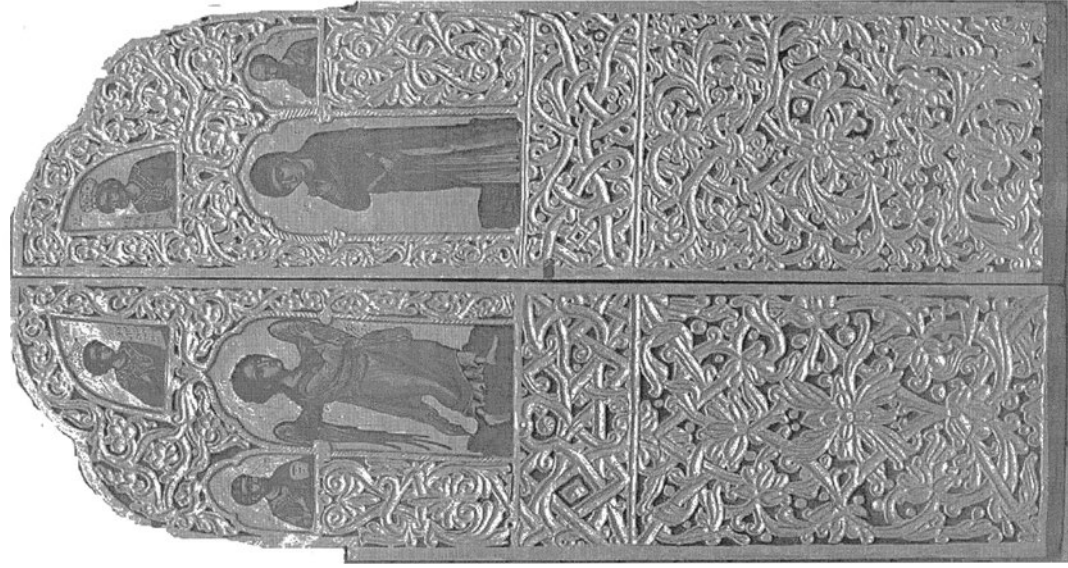
⁵⁴ Историографијата на атрибуцијата е во поглавјето за стилот и потеклото на зографите.



Сливничкиот иконостас



Престолни икони



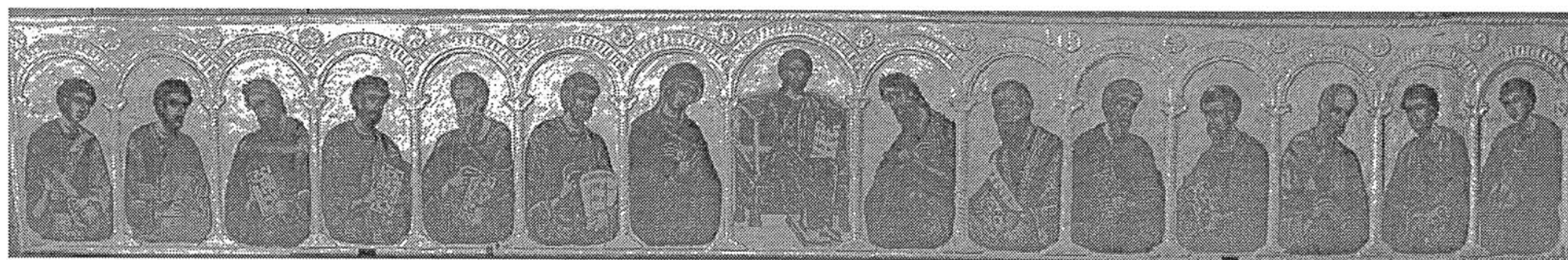
Царски двери



Северно наддверие



Централно наддверие



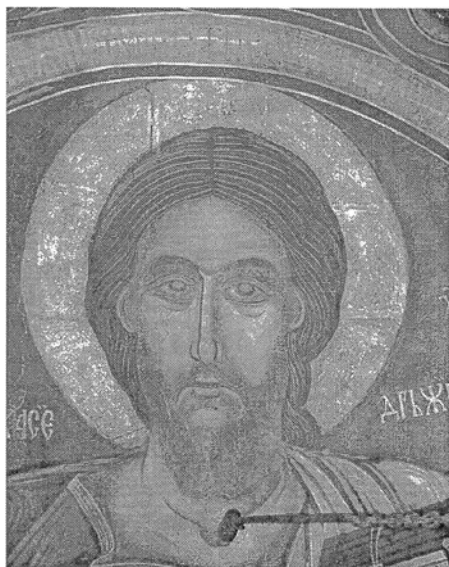
Проширен Деисис - Чин



Чесниот крст, околу 1607 г.



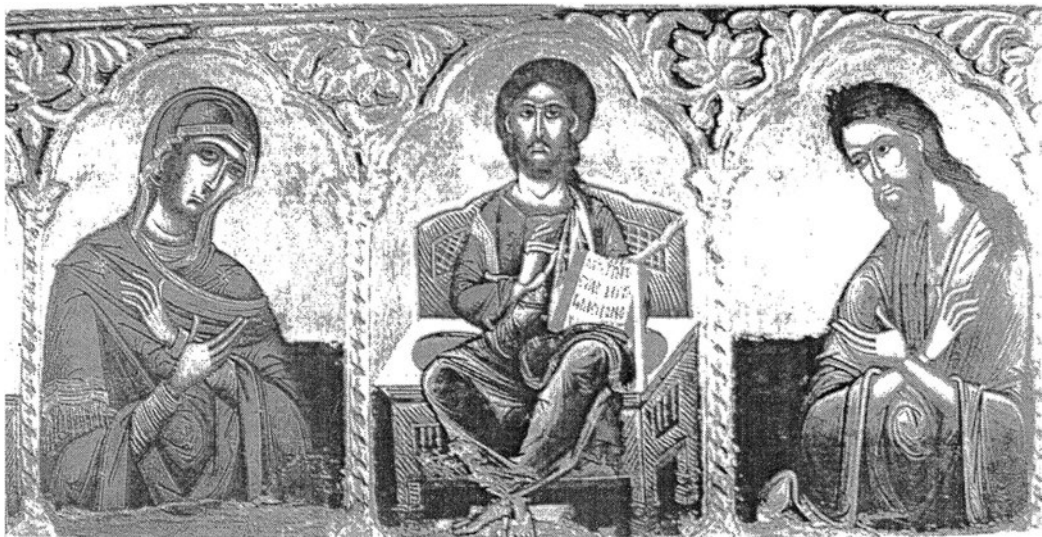
Северна врата, втора половина на XIX век



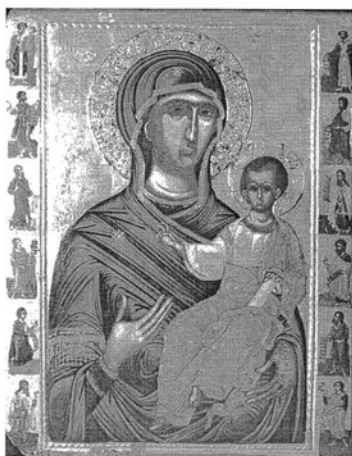
Сливница, медалјони во темето на сводот од наосот



Сливница, иконостас



Историски музеј во Велико Трново, околу 1616



Икони од Историскиот музеј во Велико Трново, околу 1616г.

СЛИКАРСТВОТО ВО НАРТЕКСОТ (1611/12 г.)

Распоред и општи одлики на сидното сликарство

Речиси квадрат во основата, осветлен само од еден прозорец, просторот на нартексот е исполнет со педантно распоредени композиции и поединечни светители во четири надолжни зони на страничните сидови и на полуобличестиот свод.

Источната страна во темето на сводот ѝ припаѓа на претставата на Бог Отец со св. Дух и симболите на евангелистите.¹ Соседната композиција во сводот со уште осум сцени во најгорната зона на западниот, северниот и јужниот сид чинат циклус на Богородичината химна О Тебе радуетсја.²

Започнувајќи од најгорниот дел на источниот сид, овде се прикажани 16 сцени од Акатистот на Богородица и тоа: 1.и, 2.к и 2.и (источен сид), 3.к (јужен сид), 4.и, 5.к, 5.и, 6.к (северен сид), 6.и, 7.к, 7.и, 8.к (источен сид), 8.и, 3.и, 4.к и 9.и (јужен сид).³

Под илустрацијата на почетниот стих од песната О тебе радуетсја, на западниот сид се насликани три старозаветни композиции со свои епизоди (ј.-с.): а) Сонот на Јаков за лествицата и Борбата со ангелот; б) Мојсеј со Несогорливата капина, соблекувањето на сандалите по опомена од ангелот и Мојсеј ги прима таблиците на законот; в) Трите еврејски момчиња во вжарена печка.⁴

Долж сите сидови во зоната со медалјони се протега расцутен ластар со разнобојни цветови во кои се вгнездени 31 допојасја на старозаветни праведници, пророци и на Дева Марија (?). Праведниците се во југозападниот дел од нартексот, почнувајќи од средината на јужниот сид (Рувим, Амон, Езекија) и продолжувајќи на целиот западен сид (Марија, Јован, Озија, Аса, Ровоам, Авија, Сит и Исус Навин). Пророците почнуваат од западниот агол на северниот сид (Ваме-

¹ Поповска-Коробар В., Сведоштвата за Христовата двојна природа во живописот на нартексот во Св. Богородица Слимничка, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 164-169

² Николић Ј., Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру, Зограф 16, Београд 1985, 66-71

³ Исто, , 66-69, сл. 1-3

⁴ Исто, 71, сл. 1, 5

лех, Варух, Јелисеј, Илија, Јоил, Амос, Авдија, Јона), преку целиот источен (Јеремија, Соломон, Давид, Исаија, Малахија, Захарија помладиот, Гедеон, Језекиил) и до средината на јужниот сид (Авакум, Наум, Михеј и Осија), каде што се спојуваат со ликовите на праведниците.⁵

Во првата зона на источниот сид, јужно од влезот во наосот е композицијата Деисис,⁶ во која Богородица и св. Јован Претеча се обраќаат кон Исус Христос со отворени свитоци. На јужниот сид стојат: (и-з) св. Никола, св. Јован Милостив, св. Арсениј Велики, св. Максим Исповедник.⁷ По прекин заради прозоречот, на чиишто внатрешни полиња се претставени целите фигури на св. Зосима (и.) и св. Марија Египетска (з.),⁸ низата светители на јужниот сид продолжува со ангелот Господов, св. Пахомиј⁹ и Теофан Творец (Грапт, Начертани).¹⁰

На западниот сид (ј-с) се св. Павле Тивејски и архангел Михаил¹¹ со отворен свиток. На сидните површини во самиот влез стојат св. Игнатиј Богоносец нападнат од лав (ј.) и св. Марина (с.),¹² а над влезот се наоѓа ктиторскиот натпис.¹³ Светителските фигури продолжуваат кон север со св. Варлаам,¹⁴ св. Јосиф Химнограф¹⁵ и св. Герасим.¹⁶

На северниот сид стојат (з.-и.): седумтемина словенски светители: Ангелариј, Горазд, Климент, Кирил, Методиј, Наум и Сава, како и тројца од Петозарните маченици: светите Евстратиј, Аксентиј и Евгениј.¹⁷ Другите двајца од петчлената група, светите Мардариј и Орест, се насликани на источниот сид, северно од влезот во наосот.¹⁸

Зоната на цоклето претежно ја прекрива декорацијата со прекршени линии, наизменично поставени по три со црвена и три со црна боја врз бела основа.

⁵ Поповска-Коробар В., н. д., 157-163

⁶ Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимнички манастир кај Преспанското Езеро, ГЗФФ кн. 5-6 (31-32), 191-192, сх. III.

⁷ Исто

⁸ Поповска-Коробар В., н. д., 154

⁹ Миљковиќ-Пепек П., нав. место

¹⁰ Поповска-Коробар В., нав. место

¹¹ Миљковиќ-Пепек П., нав. место

¹² Поповска-Коробар В., нав. место

¹³ Грозданов Ц., Најстарата претстава на Седмочислениците, Културен живот 7-8, Скопје 1979, 32

¹⁴ Миљковиќ-Пепек П., н. д., 191, сх. III, со тоа што за св. Варлаам идентификацијата е "Вали"

¹⁵ До сега не е идентификуван.

¹⁶ Миљковиќ-Пепек П., нав. место

¹⁷ Грозданов Ц., н. д., 32-34

¹⁸ Миљковиќ-Пепек П., нав. место

Под прозорецот на јужниот сид, во бордирано квадратно поле се вкрстени четири бели палмети, а во влезната партија е изведен растителен орнамент со црвена боја на бела основа.

Заднината на сите сидни површини, со сцени или поединечни претстави е со темно сина боја или е во комбинација со зелената, која секогаш е во долниот појас без разлика на висината што ја зазема. Бордурите што ги двојат сцените имаат еднаква широчина, педантно доследна, со црвена боја порабена со бело. Ореолите се окер со двојна кружница, кафена и бела од надворешната страна.

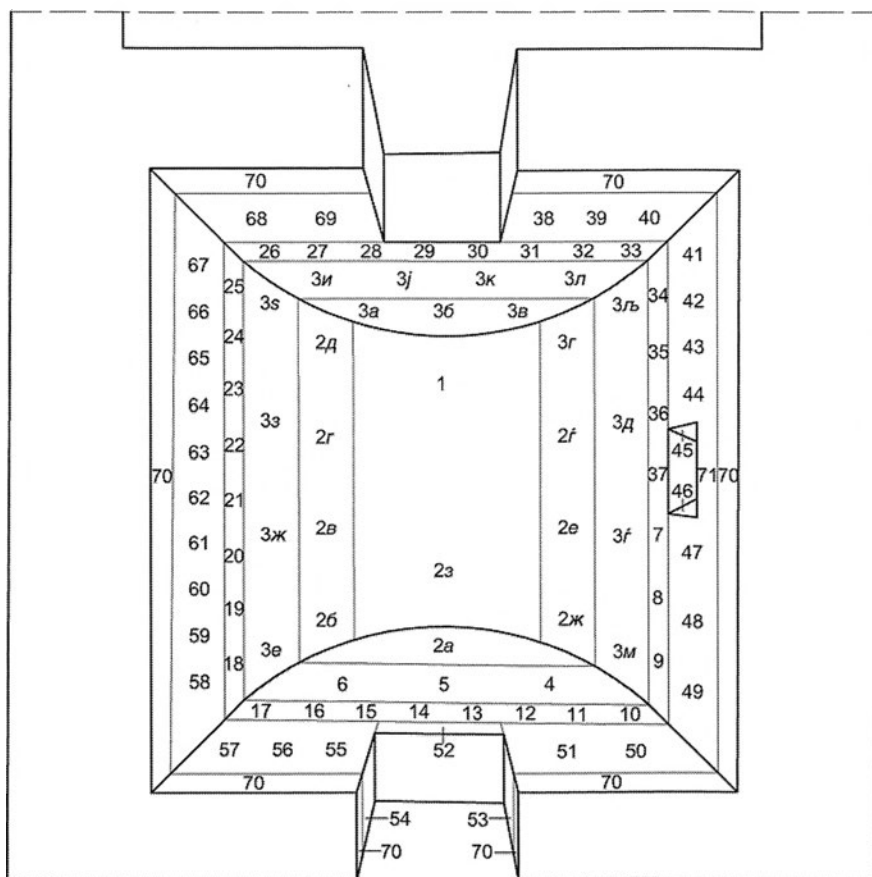


Схема на распоред на фреските во нартексот

1. Бог Отец со св. Дух (Саваот Невидливиот) и симболите на евангелистите
2. (а - з) Илустрации на песната О Тебе радуетсяја
3. (а - м) Акатистот на Богородица:
а-1. икос, б-2. кондак, в-2. икос, г-3. кондак, д-3. икос, ё-4. кондак, е-4. икос, ж-5. кондак,
з-5. икос, с-6. кондак, и-6. икос, ј-7. кондак, к-7. икос, л-8. кондак, љ-8. икос, м-9. икос
4. Сонот на Јаков за лествицата и Борбата со ангелот
5. Мојсеј со Несогорливата капина, соблекувањето на сандалите по опомена од ангелот и Мојсеј
ги прима таблиците на законот
6. Трите еврејски момчиња во вжарена печка
праведници: 7. Рувим, 8. Амон, 9. Езекија, 10. Марија, 11. Јован, 12. Озија, 13. Аса, 14. Ровоам,
15. Авија, 16. Сит, 17. Исус Навин
пророци: 18. Вамелех, 19. Варух, 20. Јелисеј, 21. Илија, 22. Јоил, 23. Амос, 24. Авдија, 25. Јона,
26. Јеремија, 27. Соломон, 28. Давид, 29. Исаија, 30. Малахија, 31. Захарија помладиот, 32. Геденон,
33. Језекиил, 34. Авакум, 35. Наум, 36. Михеј, 37. Осија
Дејсис: 38. Богородица, 39. Исус Христос, 40. Јован Претеча
41. Никола, 42. Јован Милостив, 43. Арсениј Велики, 44. Максим Исповедник, 45. ава Зосима,
46. Марија Египетска, 47. Пахомиј, 48. ангел Господов, 49. Теофан (Грапт), 50. Павле Тивејски,
51. архангел Михаил, 52. ктиторски натпис, 53. страдањето на св. Игнатиј Богоносец, 54. Марина,
55. Валаам, 56. Јосиф (химнограф), 57. Герасим
Седмочисленици: 58. Ангелариј, 59. Горазд, 60. Климент, 61. Кирил, 62. Методиј, 63. Наум, 64. Сава
Петчисленици: 65. Евстратиј, 66. Аксентиј, 67. Евгениј, 68. Мардариј, 69. Орест
70. покле, 71. орнамент



Источна страна на сводот

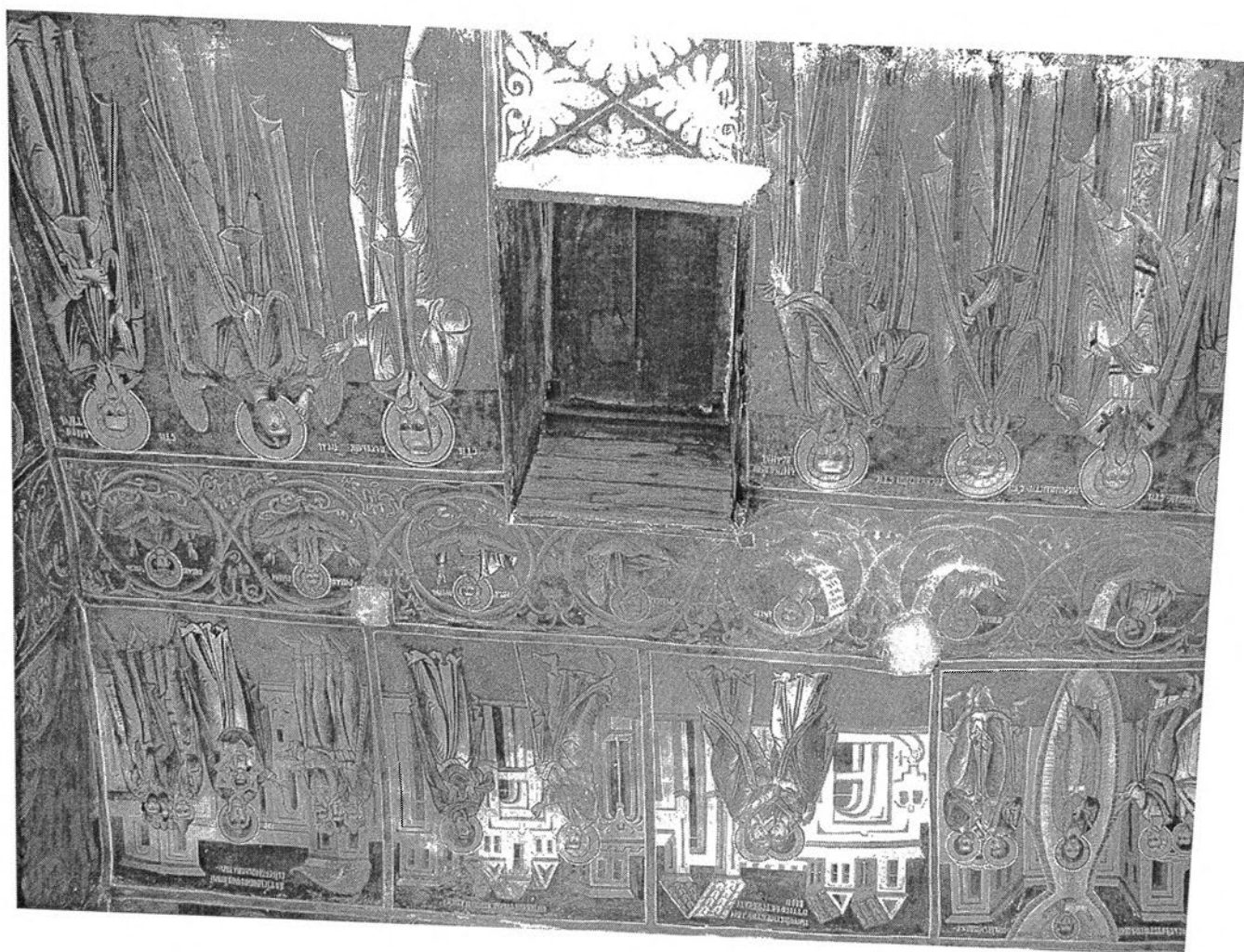


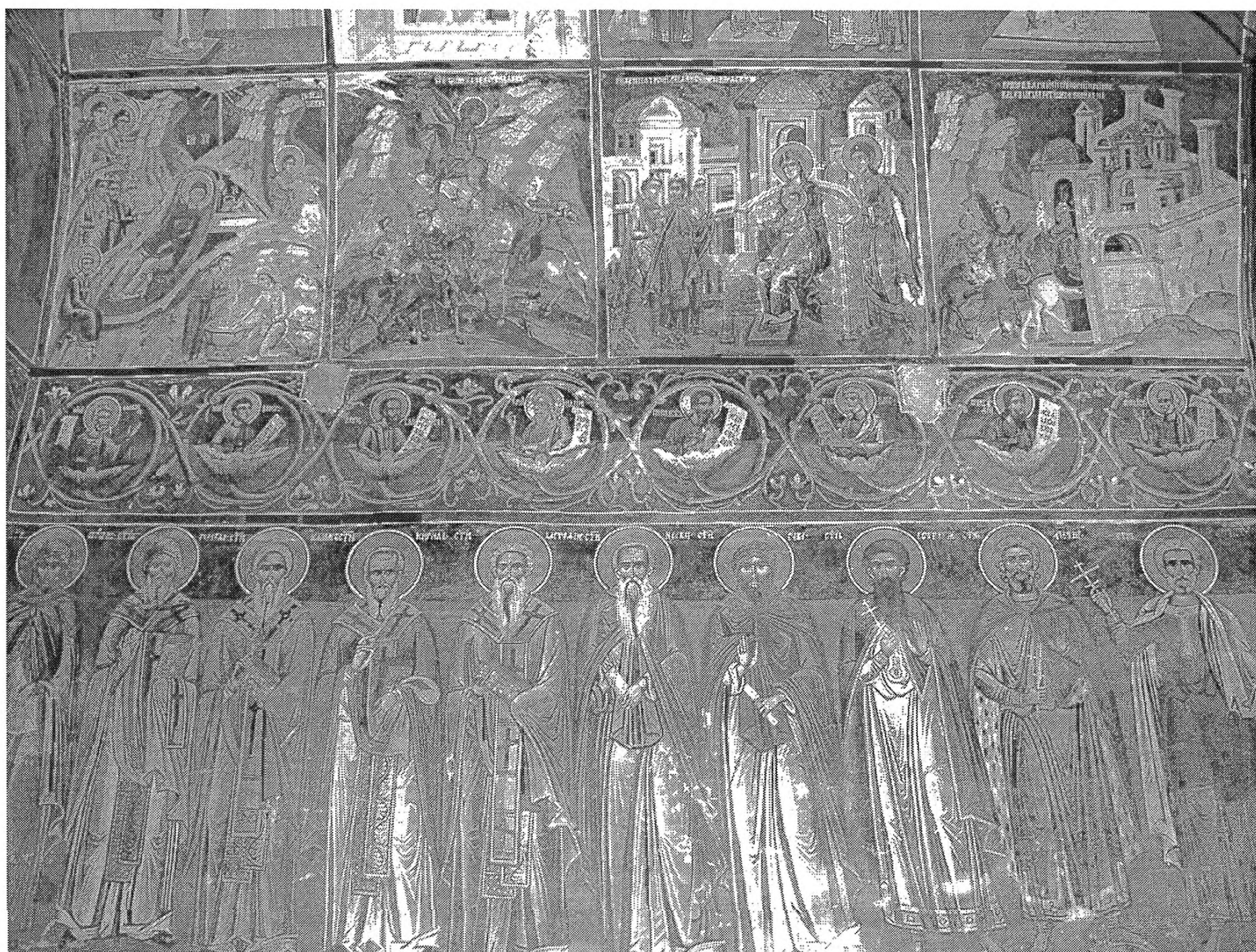
Западна страна на сводот



Источен ѕид

жүзөн сий





Северен ѕид



Западен ѕид

Циклуси на Богородичини теми

Програмскиот печат на сидното сликарство во слимничкиот нартекс се циклусите на Богородичините теми. Редуцираниот циклус на Акатистот на Богородица, опширниот циклус на песната О Тебе радуетсја, како и своевидниот циклус создаден од трите сцени со значење на старозаветни префигурации на Богородица (Скалилата на Јаков, Мојсеј со несогорливата капина и Трите момчиња во огнена печка), претставуваат хармонизирана целина во функција на тајната за јавувањето на Бога и на вечната слава на Божјата мајка како патрон на манастирската црква.

Акатистот на Богородица, наречен уште и благовештенски, како најсвечена химна на византиската поезија, неседална благодарствена песна на Богородица настаната во VI век од неизвесен автор, се наоѓа во посниот триод, великиот псалтир, великиот часословец и во молитвословот. Се пее на утрена во сабота во петтата седмица од воскресниот пост. Утрената се служи во петокот воочи саботата на бдение навечер. Акатистот во целост се пее на утрена по шестата песна на канонот. Песната е испеана во ритамско-тонски стих, во 24 строфи поредени во алфабетски акростих од 12 икоси и 12 кондаци вкрстени наизменично и се пее во осми глас.¹

Другата поетска творба, именувана по првиот стих, "О Тебе радуетсја", е составен дел од литургијата на св. Василиј Велики и на Октоихот, а според црквената традиција е дело на св. Јован Дамаскин од VIII век. Се претпоставува дека во Василиевата литургија е усталена од XIV век, заменувајќи го пеењето "Достојно ест", заради што се нарекува и задостојник.²

Овие две химнографско-литургиски теми се многу често комбинирани и со дуги, како што се Божикната химна, Пророците те навестија, но и со старозаветните композиции како метафори и симболи на Богородица, на нејзината девственост

¹ Трифуновиќ Љ., Азбучник српских средњовековних књижевних појмова, Београд 1990, 15-17

² Скабалланович М., Толковый Типикон, Вып. 1, 2, 3, Москва (1910/ 15) 1995, вып. 3, 46-47; Архим. Кипријанъ, Евхаристия, Париж 1947, (1992), 130; Мирковиќ Ј., Православна литургија, Други посебни део, Београд 1982, 103-104

ност и непорочно зачнување.³ Програмското збогатување инспирирано од црковната поезија во XVI и XVII век се интензивирало, најверојатно под влијание на Света Гора, со различна застапеност во бројноста на сцените од Акатистот и различна местоположба на композицијата О Тебе радуетсја, така што нивната појава во Сливница не претставува изненадување. За овдешниот пример е важно да се утврдат иконографските карактеристики на сцените одделно и нивната взаимна поврзаност во програмскиот контекст.

Циклус на Ακαθίστησις на Богородица

Визуелизацијата на поетскиот текст на Богородичиниот Акатист во сидното сликарство, ракописите и иконописот е позната од почетокот на XIV век.⁴ Те-

³ За комбинирањето на овие теми во декоративните програми, симболиката и значењето, в. Velmans T., Un e Illustration inédite de l'Acatiste et l'iconographie des hymnes liturgies à Byzance, CA 22, Paris 1972, 161-163; Джурич В., Портреты в изображениях Рождественских стихир, Византия, Южные славяне и Древная Русь. Западная Европа, Москва 1973, 221-244; Grabar A., L'Odigitria et L'Eleusa, ЗЛУ 10, Нови Сад 1974, 9-14; Петковић С., Сликарство спољашне припрате Грачанице, Византијска уметност почетком XIV века, научни скуп (1973), Београд 1978, 202-203; Der Neserssian S., Program and Iconography of the frescoes of the Paraclession, in The Kariye Djamy, vol. IV: Studies in the Art of the Kariye Djamy and its Intellectual Background. Princeton-New Jersey 1975; Γουνήρη Γ. Γ., Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων κατά την Παναγία Ρασιέτισσα στη Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, 154-157; Бакалова Е., Аспекти на съотношението словесен текст - изображение в Българското средновековие, Проблеми на изкуството 1, София 1991, 18; Николиќ-Новаковиќ Ј., Тематика инспирирана од црковната поезија во живописот од XVII век во Македонија, Макропроект "Историја на културата на Македонија", кн. 4, МАНУ, Скопје 1996, 195-202.

⁴ Од обемната литетатура за редновековните циклуси ги посочуваме прегледите за одделните споменици кои се посебно значајни за нашите истражувања и поновите синтетички студии: Грозданов Ц., Илустрација химне Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, Зборник Светозара Радојчића, Филозофски факултет, Београд 1969, 39-52; истиот, Новооткриените композиции Богородичиног акатиста у Марковом манастиру, Зограф 9(1978), 37-42; истиот, Композиција Опсаде Цариграда у цркви светог Петра на Преспи, ЗЛУ 15(1979), 277-287; истиот, Охридското сидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 125-130, со целата постара литература; Lafontain-Dosogne J., L'illustration de la première partie de l'himne Akathiste et se relation avec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami, Byzantion, LIV, 1984, 648-702; Pätzold A., Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts, Studugart 1989; Peterson-Ševčenko N., Icons in the Liturgy, DOP 45, Washington 1991, 45-57; Бабић Г., Богородичин Акатист, Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студии, САНУ, Београд 1995, 149-158; Ασπρά-Βαρδαβακή Μ., Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στου Κωδικα Garrett 13, Prininceton, Αθήναι 1992; Spatharakis I., The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin, Leiden 2005.

мата е широко распространета во балканските споменици и во поствизантискиот период.⁵

Во функција на нашата искажана претпоставка дека сликарството во наосот и нартексот на Сливница има најмногу допирни точки со одредена група споменици во Македонија, Бугарија и Грција,⁶ споредбата на одделните сцени од циклусот ја правиме селективно, меѓу достапните информации за поствизантиските споменици од оваа балканска територија. Тука особено ги имаме предвид црквата Панагиа на архонтот Апостолаки (1605/6) во Костур, нартексот во Полошкиот манастир (1609) и нартексот во Св. Никола, Сеславци (1616), заради врската со потенцијално истата сликарска работилница.

Циклусот на Богородичиниот акатист во сливничкиот нартекс започнува во највисоката зона на источниот ѕид, со трите сцени што вообичаено го имаат иконографското решение на Благовештението.⁷ (Т. LXXXVI)

Во првата сцена не се напишани почетните зборови на 1. икос,⁸ туку парафразираните зборови од 2. кондак, што се слабо видливи: *ΑΓΓΕΛΉ ΒΝΔΙΑΤΗ ΔΕΞΟ*. Околу висок бунар со макара стојат архангелот Гаврил и Богородица. Архангелот ка-

⁵ Најреферентна студија во која се опфатени познатите поствизантиски циклуси во Македонија и во другите балкански средини, в. Серафимова А., Поствизантискиот контекст на Богородичиниот акатист во припратата на Кучевишките Свети Архангели, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001, 153-183. За одделните циклуси во поствизантиските споменици на територијата на Македонија, сп. Николић Ј., Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру, Зограф 16, Београд 1985, 66-69; истата, Илустрација на Акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородичино (Св. Спас) во Кучевиште, Културно наследство 16, Скопје 1993, 83-89; Митревски Н., Акатистот на пресвета Богородица во припратата на црквата Св. Ѓорѓи во Полошкиот манастир, Пелагонитиса 1, Преспанско-пелагониска епархија, Битола 1996, 48-58; истиот, Манастир Слѣпче кај Прилеп, Прилеп 2001, 64-80. Види уште и Пејић С., Црква Богородичиног успења у Мртвици - сликарство, Саопштења XX-XXI, Београд 1988/89; Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναους της Καστοριάς, Συμβολὲς στη μελότη της μνημειακῆς ζωγραφικῆς της δυτικῆς Μακεδονίας, Αθήνα 2002, 130-14; Вълева Ц., Фрагменти от Богородичиния Акатист в притвора на църквата Св. Георги в Кремиковския манастир, Изкуство и контекст, БАН, Институт за изкуствознание, София 2004, 133-142; Евстатиева З., Иконографски особености на Богородичиния акатист в Арбанашките църкви XVII-XVIII век, Античност, средновековие, съвременост, Сборник в чест на Проф. Иван Маразов, София 2004, 77-99.

⁶ Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996

⁷ Стиховите се цитираат според Акатист кон Пресвета Богородица, превод на јеромонах Методиј од црковнословенскиот оригинал *Правило къ вожественѡмъ причащениу*, Киевъ 1900, Пелагонитиса бр. 1, Битола 1996, 88-95 (=Акатист).

⁸ "Ангел претстател од небесата беше испратен на Богородица да ѝ рече: Радувај се!".

ко штотуку да слетал од небото и со благослов ѝ се обраќа на Богородица, која пак, држејќи го јажето од црпалката за вода, одмавнува со десната рака, откриена под мафорионот и срамежливо ја ведне главата. Во заднината, над сликаната архитектура со рамни покриви, сегментот небо има три куси зрака.

Претставувањето на првтата строфа од Акатистот во варијантата со кладенецот укажува на следење на Протоевангелието на Јаков.⁹ Од една страна таквата сцена во циклусите има менливо место, а од друга страна таа има и различна иконографија. Најчесто е распоредена како трета во низата од почетните илустрации,¹⁰ а се среќава и како втора,¹¹ со тоа што и како најчеста иконографска карактеристика е приказот на архангелот што долетува од небото (неслетан). За почетна, оваа сцена е избрана во Козија (крај на XIV век), Дохијар (1568), во критските споменици Рустика (1390/91) и Мерона (околу 1400),¹² како и во Кремиковци (1493).¹³ Иконографски пак, најслична е на посочените примери од Крит. Од прегледот на сцените со бунарот, само во сливничката сцена е насликан деталот со макара над бунарот.

Втората сцена има преслики, а натписот што би го означувал 2. кондак¹⁴ е избришан. Богородица стои на висок подножник пред едноставен престол без наслон, но не може да се види вистинската положба на главата и левата рака. Архангелот ѝ приоѓа со подадена рака. Архитектурата во заднината сега има впечатлива бифора на едната фасада и високи засведени форми на градбата.

Во третата сцена, каде што се напишани почетните зборови на првиот икос (ΠΟΛΥΑΓΓΕΛΟΝ.../ΓΕΝΕΣΗ), Гаврил и Богородица се претставени поблиску еден кон друг, илустрирајќи ги стиховите на 2. икос.¹⁵ Архангелот веќе има поинаков чекор, со левата нога напред, така што гледајќи ги наеднаш трите сцени, се има впечатокот за негово движење. Богородица и натаму стои на подножникот од

⁹ Ασπρα-Βαρδαβακη Μ., н. д., 44, 49

¹⁰ Во Марков манастир, Матејче, иконата Успенски, Томиќевиот псалтир, српскиот псалтир (сп., Spatharakis I., н. д., сл. 356, 359, 357, 361) и Полошки манастир (Митревски Н., Акатистот, 64, сл. 2).

¹¹ Терапонтовски манастир, Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур (Благовештението крај бунарот е втора и трета сцена, сп. Παύσιδου Π. Μ., н. д., сл. 43), Сеславски манастир (Каменова Д., Сеславската црква, София 1977, сх. на јужен сид).

¹² Spatharakis I., н. д., сл. 369-370

¹³ Вълева Ц., н. д. 135. Авторката ги посочува како најблиски аналогии соодветните сцени во романските споменици Хумор (1535) и Молдовица (1537).

¹⁴ "Гледајќи се, Светата, Себеси во чистота..."

¹⁵ "Сакајќи да го разбере недостижното за разумот..."

престолот, сега со подадени раце кон Гаврил. Архитектурата ја има истата боја како во претходната сцена, но е прикажана од друг ракурс. Иконографијата на двете илустрации (2. кондак - 2. икос), е стандардна со мали разлики во однос на видот на престолот (ако го има) и положбата на рацете на Богородица.¹⁶

Во истата зона, но на јужниот сид следува четвртата сцена, што претставува завршна илустрација на целината од песната која говори за оваплотувањето (кондак 3).¹⁷ Зачуван е дел од натписот-легенда: ...Η ΒΑΣΙΝΙ ΤΟΓΑ·/ΠΟΣΛΑΝΗ ΒΥ.... Иконографското решение за IV строфа е во варијантата што најчесто се слика.¹⁸ На престол со висок наслон и подножник, седи Богородица со вретено и преѓа во рацете, што како детал ни е познато само од Марков манастир.¹⁹ Два ангела држат бела ткаенина зад престолот, а сликаната архитектура во заднината е со иста боја како во претходните две сцени, но со различни фасади. Сегментот небо не е насликан. (Т. LXXX, LXXXVII)

Во врска со иконографијата на сцената во циклусите од спомениците што посебно нè интересираат, треба да се нагласи дека IV строфа е секаде различно решена. Во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки е насликана истата варијанта како во Сливница, но деталите не може да се наведат зашто таму сцената е многу оштетена.²⁰ Нешто поинаков пристап имале сликарите во нартексот од црквата во Сеславци, каде што наместо ангели, платното го држат две девојки.²¹ Илустрацијата во Полошко ја нема истата иконографска варијанта, туку поставувајќи ја Богородица во мандорла, носена од херувими и престоли, зографите овде ја "поврзале" со допојасјето на Бог Отец во сегментот небо.²² Изразувањето на идејата на Теофанијата,²³ во Сливница е оликотворено во потполнотст со поставеноста на сцената непосредно под претставата на Бог Отец со светиот Дух. Во

¹⁶ Сп. Серафимова А., н. д., 157

¹⁷ "Силата на Севишниот за зачнување ја осени Неискуснобрачната..."

¹⁸ Spatarakis I., n. d., sl. 409-418

¹⁹ Исто, сл. 412

²⁰ Παύσιδου Π. Μ., н. д., 131-132, 137 (за примерот и во црквата Панагиа Музевики).

²¹ Каменова Д., нав. место

²² Митревски Н., Акатистот, 49, сл. 2. Авторот воочил сличности со примери во романските цркви Козија и Снагов, како и во Св. Никола, Слепче, Прилепско. Сличност со обликувањето на мандорлата, но со младенецот на градите и без Бог Отец може да се види и во сцените од Томикевиот псалтир или на иконата од Скопелос, сп. Spatarakis I., n. d., sl. 407, 408.

²³ Експлицитна во таа смисла е и илустрацијата од ракописот Garrett 13 (околу средината на XVII век), каде што Бог Отец со свети дух се надвива над Богородица која стои меѓу ангелите, како и во Дохијар каде што од небото слетува св. Дух, сп. Ασπρη Βαρδαβακη Μ., н. д., сл. 5, 135д.

идејната компактност е вклучена и соседната претстава на Емануил носен од хевруими, една од илустрациите на стиховите од песната О Тебе радуетсја.²⁴

Петтата сцена, што го илустрира текстот на 3. икос,²⁵ (ИМОЩІН БГОПРІЕТНОВ ДВНА/ΟΥΤΡΟΒΟΝ ΒΑΣΤΕЧЕ ΚΑ ΕΛΗΣΑ/ΒΕΦΟΝ) е поставена во пониската зона на јужниот сид и има вообичаена иконографија. Во средбата со Елисавета, мајката на св. Јован Претеча, Богородица е претставена одлево, а во заднината се сликани бели фасади на градби со двосливни кровови. (Т. LXXXVII)

Следува сликата на стиховите од 4. кондак,²⁶ (ΒΟΥΡΑ ΒΑΝΟΥΤΡΉ ΗΜΕΙΣ ΠΟΜΨΛΗΝΗ). Потпирајќи се на бастунот во левата рака, Јосиф зачекорил кон Богородица впериувајќи го прстот во знак на сомневање и приговор. Богородица гледа настрана, кон посматрачот, држејќи ги обете раце пред себе во знак на одбрана. Во циклусите на Акатистот оваа иконографска солуција, со извесни разлики се среќава најчесто.²⁷ (Т. LXXXVII)

Седмата сцена (икос 4)²⁸ е поместена на северниот сид и има подолг натпис-легенда: ΣΨΙΝΧΉ ΚΕ ΒΥΠΛΗΤΗ·ΧΕΟ...ΙΣΤΕΒΕΝΕ Ι ΤΕΚΨΕ ΙΚΟ ΚΉ ΠΑΣ.../ΡΟΝ ΒΊΔΕ/ΣΕΙΣΓΟ. Композицијата целосно ја има иконографијата на Раѓањето Христово (Т. LXXXVIII), вклучително и мудреците што носат дарови, кои според ерминиските упатства за оваа сцена од акатистот не се предвидени и така најчесто се постапува, како на пример во Панагиа на архонтот Апостолаки.²⁹ За разлика од сликата во костурската црква, со која во тој поглед е блиска и онаа од Сеславци,³⁰ сцената е понаративна во Полошко³¹ и е аналогна на сливничката. Од средновековните илустрации на овие стихови магите се присутни во сцената во Св. Никола Орфанос³²

²⁴ Поповска-Коробар В., Сведоштвата на Христовата двојна природа во живописот од нартексот на Св. Богородица Слимничка, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 170-171, сл.9

²⁵ "Имајќи Дева утроба Богоисполнета, при Елисавета поита..."

²⁶ "Бура во себе имајќи на помисли сомневачки..."

²⁷ За едноличната иконографија на оваа сцена в. Серафимова А., н. д., 161.

²⁸ "Ја слушнаа пастирите ангелската песна, која го воспеваше плотското пришествие Христово, та поитаа како при пастир да Го видат..."

²⁹ Παάσιδου П. М., н. д., 132-133; сп. и Серафимова А., нав. место.

³⁰ Каменова Д., нав. место; овде се насликани овчарите, но ги нема магите и капењето Христово.

³¹ Митревски Н., н. д. 50

³² Τσιτουριδου Α., Ο ζωγραφικός Διήκοσμος του Αγίου Νικολήου Ορφανοῦ στη Θεσσαλονάκη, Θεσσαλονάκη 1986, πιν. 55

и во Марков манастир.³³ Во однос на лежечката положба на Богородица, треба да се истакне дека е применета во сите компарирани сцени.³⁴

Следната, осма сцена (кондак 5)³⁵ (БГО·ТЕ·ІНОВ СЕ·ЉЗДОВ ВНА·ВШЕ·:) прикажува карпест пејзаж со тројцата мудреци кои јаваат, водени од ангелот-коњаник што покажува кон тризрачниот сегмент небо. Ангелот е монохромно црвен и јава на истобоен коњ, а мудреците се распоредени во своевиден круг. Овие главни карактеристики на илустрацијата на 5. кондак се познати од средновековните споменици.³⁶ Веќе е забележана иконографската блискост со ова сцена во циклусите од Панагиа на архонтот Апостолаки и од Полошко,³⁷ но треба да се истакне фактот дека во двата споменика ангелот-коњаник е идентично претставен - сиот е црвен, како и во Сливница.³⁸ Кон истовидното иконографско решение на сцената се придружува и примерот во Сеславци.³⁹

До крајот на северниот сид се одвива темата со мудреците со уште две илустрации. (Т. LXXXVIII) Деветтата сцена (икос 5)⁴⁰ го прикажува нивното поклопување пред Богородица со младенецот на престол: ВНА·ВШЕ ѠТРОЦН ХАЛД·ЃНСЦІН ГОВКОВ Д·ВНЦЮ. Мудреците стојат дарувајќи го Христос, кој благословува и држи затворен свиток во левата рака, а зад престолот стои ангел. Иконографски сцената е речиси иста со онаа во Панагиа на архонтот Апостолаки и во Полошко,⁴¹ а

³³ Грозданов Ц., Новооткривене композиције, 38, сл. 3, каде пак, не се насликани овчарите, кои се спомнуваат во текстот, ниту капењето на малечкиот Христос.

³⁴ За почесто прикажуваната Богородица која седи во сцената на Раѓањето, сп. Кајмаковић З., Георгије Митрофановић, Сарајево 1977, 106-107, види и табела.

³⁵ "Кога ја видоа Богоиспратената звезда..."

³⁶ На пример, во Дечани, Марков манастир, сп. Spatarakis I., n. d., sl. 474, 476.

³⁷ Митревски Н., нав. место, каде што се наведуваат како слични и примерите од Воведение на Богородица од Кучевиште, Раѓање Христово во Арбанаси и од трпезаријата од Хилендар.

³⁸ При описот на ангелот-коњаник во костурската црква, се укажува дека ова ретко претставување во црвена боја е познато само од "црвениот" архангел Миахил во нартексот во Лесново (Па·ѡсѡδου П. М., н. д., 133-134). Би додале дека во таа акатистна сцена во Марков манастир, ангелот-коњаник има црвен ореол, што би упатувало на слична симболика.

³⁹ Каменова Д., нав. место. Илустрацијата таа сцена е многу слична и во наосот на црквата Св. Петка во Вуково (1598), сп. Флорева Е., Средновековни стенописи, Вуково 1598, София 1987, сл. 32

⁴⁰ "Гледајќи Го отроците Халдејски во рацете на Дева..."

⁴¹ Николић Ј., Теме посвећене Богородици, 67

во Сеславци, наместо пред сликана архитектура настанот се одвива во карпест пејзаж и, Богородица не е на престол, туку е сместена во пештера.⁴²

Враќањето на мудреците во Вавилон (кондак 6)⁴³ (ΠΡΟΠΟΛΕΤΗΡΙΑΙ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΕΝ ΒΑΒΥΛΟΝΙ ΕΝΕΛΘΕΝΤΩΝ ΕΝ ΤΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ), со незначителни разлики е илустрирано на начин како и во костурската црква Панагиа на архонтот Апостолаки, во Сеславци⁴⁴ и во Полошко.⁴⁵ Тројцата коњаници влегуваат во градската порта надвишена со купола, а во внатрешноста на белите сидини со мноштво кули, се сликани куќи.

На источниот сид циклусот продолжува со единаесеттата сцена (икос 6)⁴⁶ (ΕΝΕΛΘΕΝΤΩΝ ΕΝ ΤΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ). Во избалансираната композиција на екстериерот се прикажува доаѓањето на светото семејство во Египет. Држејќи ги уздите на коњот, на кој е Богородица со Христос во skutот, напред оди младиот Јаков со префрлена наметка врз стапот на рамо. Одзади чекори Јосиф комуницирајќи со Богородица, која свртена кон Јосиф покажува кон сидините на градот. И младенецот ја пружа раката во истата насока. (T. LXXXVI)

Иконографијата на сливничката илустрација на 6. икос, во однос на повеќето постари и современи примери, без разлика на варијантата (малечкиот Христос е во рацете на Богородица или е на рамената на Јосиф), не содржи два многу чести елемента - царицата што стои пред градските сидини и идолите што паѓаат пред крепоста на Спасителот.⁴⁷ Во спомениците што посебно ги компарираме тие се присутни исто така. Во Панагиа на архонтот Апостолаки сцената има целосно различна варијанта.⁴⁸ Во Полошко е речиси идентична со примерот од Хи-

⁴² Каменова Д., н. д., сх. на северен сид. Сеславската композиција е најслична на онаа во ракописите од XIV век, од московскиот Историски музеј и од Томиќевиот псалтир, сп. Spatarakis I., n. d., sl. 495, 497. За други примери на оваа сцена сп. и Серафимова А., н. д., 162-163.

⁴³ "Προπολετῆραις Βογονοσίς βιβαί, мудреците во Вавилон се вратија..."

⁴⁴ Николић Ј., нав. место, го наведува и примерот од Раѓање Христово во Арбанаси.

⁴⁵ Митревски Н., нав. место

⁴⁶ "Блескајќи во Египет со светлоста на Вистината, ја испати лагата на мракот; а идолите негови, Спасе, не поднесувајќи ја крепоста Твоја, паднаа."

⁴⁷ Спореди во соодветните сцени од Дечани, Матејче, Марков манастир, Козија, Панагиа Халкеон, Терапонтов манастир, Валсамонеро (Spatarakis I., n. d., sl. 516-523)

⁴⁸ Παῦσίδου Π. Μ., н. д., сл. 45а (Јосиф го носи младенецот на рамената). Двете камили зад Јосифа во ова сцена се познати само уште од Марков манастир. Без камилите, ова варијанта е применета и во поствизантискиот период во околината на Скопје, во Воведение на Богородица во село Кучевиште (Николиќ-Новаковиќ Ј., Илустрацијата на Акатистот, 86, сл. 4)

лендар⁴⁹ и со Сеславци, каде што пак, царицата има извонредно необична круна во облик на крепост и држи отворен свиток.⁵⁰ Иако сливничката претстава генерално ѝ припаѓа на истата иконографска варијанта, таа е најслична со примерите во трпезариите на Великата Лавра и во Дохијар, каде што дистинктивен детал се само идолите што паѓаат.⁵¹

Следува дванаесеттата сцена (кондак 7)⁵² (ХОДЕЩЮВ СЌМЕОН/Ѡ НАСТОЕЩАГО-/БЪКѦ) што ја има најраспространетата варијанта на Сретението. Поткачен на два скалника, Симеон Богопримец стои под цибориумот држејќи го малечкиот Христос в раце. Малденецот е свртен кон мајкаси и благословува. Зад Богородица се пророчицата Ана (без свиток) и Јосиф со двете грлици. Врз чесната трпеза стои полуотворено евангелие. Цинобер прекривката врз олтарот прави колористичка врска со истобојната завеса (катапетазма), врзана во јазол на цибориумот. Зад Симеон, во широк лак се протега мермерен наслон од престол, обликуван во истиот "материјал" како и цибориумот. Во заднината е сликана архитектура. Сцената со која завршува т.н. историски дел од циклусот, со неколку различни детали од ентериерот ја има истата варијанта и во Панагиа на архонтот Апостолаки⁵³ и во Полошко,⁵⁴ а во Сеславци е различна.⁵⁵

Илустрацијата на 7. икос⁵⁶ (НОВО ПОКАЖА ТВАРЬ) е тринаесетта по ред и прва од догматскиот дел на циклусот, што во историјата на ликовните интерпретации на стиховите овозможило разновидни иконографски решенија. Во сливничката композиција е прикажан Исус Христос кој благословувајќи со обете раце стои на низок постамент и е опкружен од апостолите. Во заднината се сликани симетрично раскрилени архитектонски фасади.⁵⁷ (Т. LXXXVI)

⁴⁹ Аспра Варѡаѡакѣ М., н. д., сл. 166

⁵⁰ Каменова Д., н. д., сл. 55. Реткиот детал на отворен свиток во рацете на царицата го има и претставата во Кремиковци, сп. Вѡлева Ц., н. д. 137.

⁵¹ Аспра Варѡаѡакѣ М., н. д., сл. 118, 142

⁵² "Кога Симеон требаше од овој прелестен свет да се престави, Ти врачен му беше..."

⁵³ Παάσιδου П. М., н. д., сл. 456

⁵⁴ Митревски Н., н. д., 50-51 (наведува аналогии и со трпезаријата во Лавра, Раѓање Христово во Арбанаси, Успение во Миртвица).

⁵⁵ Овде во посебно издвоен простор композицијата е поголема, младенецот е во рацете на Богородица, а пророчицата Ана е зад Симеон и гледа кон небото, сп. Каменова Д., н. д. сл. 56

⁵⁶ "Нова твар ни покажа, кога ни се јави Создателот нам, од Него створените;"

⁵⁷ Николић Ј., Теме посвећене, 68, сл. 2 (по прегледот на разновидните иконографски примери е дадена и аналогичката со Благвештење Кабларско, Никоље и Панагиа на архонтот Апостолаки).

Овдешната композиција го има образецот на илустрацијата во Марков манастир, но во иконографијата е всушност истоветна со сцената во манастирот Дионисиј, која пак се повторила и во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки. Разликата со Марков манастир е во тоа што во симетрично раздвоените групи околу Христос одлево се апостоли, а десно стојат монаси.⁵⁸ Полошката сцена пак, го прикажува Христос како седејќи на камен благословува група апостоли.⁵⁹ Трето решение има во Сеславци, каде што Емануил стои и благословува со обете раце, лево е еден маченик, а десно тројца апостоли.⁶⁰

Во четиринаесеттата сцена (кондак 8)⁶¹ (СТΡΑΝΟ·: ΓΟΓΔΥΣΤΕΟ·:) група ангели ѝ се обраќаат на Божјата мајка која седи на престол со висок наслон и го држи малечкиот Христос на десната рака. Иконографски, илустрацијата на овие стихови соодветствува и на сцената во Панагиа на архонтот Апостолаки,⁶² за разлика од приказите во Полошко и во Сеславци. Додека во Полошко Богородица со младенецот на градите стои фронтално, опкружена со монаси и маченици кои гестификуираат со восхит,⁶³ иконографијата на сцената во Сеславци е поблиска до сливничката, но пред Богородица не стојат ангели, туку тројца светители,⁶⁴ со што овие примери се поблиски до замислите оликотворени во светогорските циклуси од XVI и XVII век или во пораниот од охридска Перивлепта.⁶⁵ Ангелите, кои текстот на акатистната строфа не ги спомнува, во оваа илустрација се вклучени единствено уште во Марков манастир,⁶⁶ Андреаш (1559/60),⁶⁷ во Воведение на Богородица во Кучевиште, досега датирано во крајот на XVI или првите децении на XVII век.⁶⁸

⁵⁸ Сп. Spatarakis I., n. d., sl. 554. За манастирот Дионисиј сп. Вокотџловулоф Л. П., Ιερή Μονή Αγάου Διονυσίου, Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, ἱΑγίων Ἱεροφ 2003, εικ. 570. За костурската сцена в. Παάσιδου Π. Μ., н. д., сл. 46.

⁵⁹ Митревски Н., н. д., 51, сл. 4

⁶⁰ Каменова Д., н. д. сл. 57

⁶¹ "Откако го видовме надумното раѓање..."

⁶² Николић Ј., Теме посвећене, 68

⁶³ Митревски Н., н. д., 51, сл. 5

⁶⁴ Каменова Д., н. д. сх. на јужен ѕид

⁶⁵ Грозданов Ц., Илустрација химни, види схема. За сцените во Лавра и Дохијар, сп. Ασπρα Βαρδαβακή Μ., н. д., сл. 121, 145.

⁶⁶ Сп. Spatarakis I., n. d., sl. 567

⁶⁷ Сп. Серафимова А., н. д. заб. 143

⁶⁸ Николић-Новакоски Ј., Илустрацијата на Акатистот, 86, сл. 6

На јужниот сид циклусот продолжува со петнаесеттата сцена (икос 8)⁶⁹ (ΒΑΣΥ ΕΪ ΟΤΣΟУΠΛΥ ΒΑ ΕΝΗΝΗЉЉ ННКАКОЖЕ·). Како композиција, сцената потсетува на решението на 7. икос, со симетричноста во сликаната архитектура и апостолите разделени во две еднакви групи околу фронтално поставената фигура на Христос. Прикажан како Женик, со свиток во левата и благословувајќи со десната рака, Христа го обвива бадемаста мандорла порабена со цинобер. Во горниот дел таа се претвора во небесен сегмент со допојасјето на Емануил кој благословува со обете раце. (Т. LXXXVII)

Вака замисленото изобразување на Христовата земна и небесна природа е речиси идентично во Панагиа на архонтот Апостолаки⁷⁰ и во Полошко,⁷¹ а во Сеславци, иако сцената е композициски слична, не е удвоен ликот на Христос и околу него се поставени различни светители.⁷² Во науката е утврдено дека оваа иконографија е широко прифатена во поствизантиските споменици на Балканот.⁷³

Со изоставање на илустрацијата на 9. кондак, на западниот дел од јужниот сид е насликана последната, овдешна шестнаесетта сцена од циклусот на Акатистот, илустрацијата на 9. икос⁷⁴ (ΕΪΤΙΕ ΜΝΟΓΟΕΪЩΑΝΝЉ Љ ΝΚΟ ΓЉ/ΒЉ БЕΖΓΛΑСНЉ ВΝДНМЉ). Централно стои Богородица со малечкиот Христос на градите, поставен во сијание обликувано со вкрстени квадрати. Богородица е фронтално поставена, со левата рака го придржува младенецот, а со десната се обраќа на присутните говорници што ја опкружиле во две симетрични групи. Повеќето од нив имаат капи-клобуци, а двајца се со круна. (Т. LXXXVII)

Со мали разлики во капите и круните, вакво иконографско решение има и сцената во Полошко (17-та), какво што многу порано било и во Марков манастир.⁷⁵ Во Сеславци Богородица со младенецот в раце седи на престол, со што та-

⁶⁹ "Сиот меѓу земните беше, Логос неизглаголив, и од вишните ни најмалку не отстапи..."

⁷⁰ Παῦσιδου Π. Μ., н. д., сл. 65а (овде Христос држи затворен кодекс и крај Емануил се два херувима; наведен е и примерот во друга костурска црква Панагиа Музевики).

⁷¹ Николић Ј., нав. место, сл. 3 (наведен е и примерот во Раѓање Христово во Арбанаси)

⁷² Каменова Д., н. д. сл. 60

⁷³ Серафимова А., н. д., 168-169, со примери и постара литература.

⁷⁴ "Благоглаголивите говорници, како риби безгласни ги гледаме пред Тебе. Богородице..."

⁷⁵ Николић Ј., нав. место; Митревски Н., н. д., 52-53, сл. 8 - авторот наведува дека меѓу средновековните аналогии најблиска е сцената од Марков манастир и од Козија. Би ги додале и примерите од XVII век, во ракописот Garrett 13 и од Хилендар (сп. Ασπρα Варδαβακη Μ., н. д., 87, сл. 52, 172)

мошната сцена е поблиска до другата варијанта, која подеднакво е распространета во циклусите на Акатистот.⁷⁶ Во Панагиа на архонтот Апостолаки, каде што циклусот опфаќа само 16 сцени, како и во Сливница, последната е илустрација на 9. кондак, така што за т.н пофален дел на акатистот во оваа црква нема можност за компарација.

За да може да се направат прелиминарни заклучоци за степенот на сродноста на споредуваните циклуси и нивните постари примери, на кои можеби се угледувале, ќе се осврнеме докрај на целините во Полошко и во Сеславци, каде што има по 24 сцени од химната на Акатистот. Илустрацијата на 9. кондак⁷⁷ од Панагиа на архонтот Апостолаки, или вообичаено, шестнаесетта сцена во циклусите, споредена со другите два споменика од нашата група, покажува разлики. Додека во костурската сцена на Христос Емануил на престол му се поклонуваат четири ангела,⁷⁸ во Полошко - Христос Женик е на престол со по еден ангел од обете страни.⁷⁹ Во Сеславци пак, Христос Пантократор стои врз престоли, во мандорла што угоре се претвора во сегмент небо, благословува со обете раце, а шест ангела во проскинеза симетрично се распоредени од обете страни.⁸⁰ Ако е точно дека Емануил е прикажан во Панагиа на архонтот Апостолаки, а сметаме дека од неисчистената фреска сè уште не е дефиниран ликот на Христос, тогаш може да се каже дека овде е следен образецот применуван во постарите критски и светогорски споменици.⁸¹ За Полошко би рекле дека е поблиско до претставата во Охрид (Перивлепта), а за Сеславци дека е идејно блиска до Марков манастир, но и до фреската во Козија и ракописот од Ескоријал.⁸²

Стиховите што говорат за Спасителот на светот (10. кондак),⁸³ во Полошко се илустрирани со Слегувањето во ад.⁸⁴ Истата варијанта сцената ја има и во

⁷⁶ За сцената низ повеќе примери в. Серафимова А., н. д., 174-175.

⁷⁷ "Сето естетство ангелско се зачуди од великото дело на Твоето вочовечување..".

⁷⁸ Παάσιδου П. М., н. д., 135-136, сл. 65в

⁷⁹ Митревски Н., н. д., сл. 7. Авторот погрешно наведува дека оваа илустрација ја има и во Сливничкиот манастир.

⁸⁰ Каменова Д., н. д., сл. 58, сх. на јужен ѕид

⁸¹ Во црквите во Рустика, Мерона, Валсамонеро, сп. Spatarakis, н. д., сл. 595-598; за Лавра, Дохијар, Хилендар и Софики, сп. Ασπρα Варδαβακη М., н. д., сл. 123, 147, 171, 195

⁸² Spatarakis, н. д., сл. 600-603

⁸³ "Сакајќи светот да го спаси..."

⁸⁴ Митревски Н., н. д., 53

Сеславци, но таму го има и ангелот зад Христос,⁸⁵ што задолжително е сликан во иконографијата на ваквите постари примери.⁸⁶

Следната, деветнаесетта сцена (10. икос),⁸⁷ во Полошко ја претставува Богородица на постамент, опкружена со жени, но е без малечкиот Христос како што најчесто се слика.⁸⁸ Нејзините раце се во висина на градите со отворени дланки, слично на некои постари претстави.⁸⁹ Интересен иконографски елемент е столбот исправен зад Богородица, што е метафора на стиховите со значење на крепост, стена, столб на девственоста. Ова е уникатно решение, а метафориска сличност може да се види и во ракописот Гарет 13, каде што зад Богородица е насликана тврдина.⁹⁰ Особеност на претставата во Сеславци, која ѝ припаѓа на најбројната група претстави на Богородица со Христос, е поставеноста на Божјата мајка од типот Влахернитиса (Оранта) во мандорла.⁹¹ Мандорла не сме сретнале меѓу познатите примери, а Богородица без Христос во орантен став стои во илустрациите од Козија и во Томиќевиот псалтир.⁹²

Во претставата за стиховите од 11. кондак⁹³ во Полошко, Христос благословувајќи фронтално стои во мандорла, обликувана од син квадрат и црвен ромб. Од неговата лева страна има пештера, во која тројца белокози мажи без ореол и во едноставни облеку, во проскинеза, со подадени раце се обраќаат кон Христос. Во заднината е сликана архитектура и карпа во која е издлабена пештерата.⁹⁴ Сеславската сцена е сосема поинаква - пред бела куполна градба е претставен Христос како Велик архијереј, стои фронтално врз подножник и благословува со обете раце. Од неговата лева страна е св. Јован Златоуст, а десно се други двајца архијереи.⁹⁵ Од обемената калсификација на типови и варијанти во

⁸⁵ Каменова Д., н. д., сх. на северниот сид од нартексот.

⁸⁶ За Перивлента, Валсамонери и Рустика сп. Spatarakis , n. d., sl. 628-630; за светогорските преимери во Лавра, Дохијар и Хилендар, сп. Ασπρα Варδαβακη Μ., н. д., сл. 125, 149, 173.

⁸⁷ "Крепост си на девствените, Дево Богородице..."

⁸⁸ За илустрациите на овие стихови види преглед кај Серафимова А., н. д. 173-174, со постара литература.

⁸⁹ На пример во Еласона, ракописот од Ескоријал, иконата од Скопелос, сп. Spatarakis , n. d., sl. 635-636, 642.

⁹⁰ Ασπρα Варδαβακη Μ., н. д., сл. 54, инаку, композицијата е сосема различна од полошката.

⁹¹ Каменова Д., нав. место

⁹² Spatarakis , n. d., sl. 636, 641

⁹³ "Секоја песна, која стреми по множеството на штедроста Твоја да се спростре..."

⁹⁴ Митревски Н., нав. место; описот е според лични белешки.

⁹⁵ Каменова Д., нав. место; описот е според лични белешки.

приказите на овие стихови,⁹⁶ полошката сцена е веќе одбележана како иконографски необична.⁹⁷ Меѓутоа, во основа таа е во варијантата од XVI век, насликана во Великата Лавра и во Панагиа-Софико, дури и со многу слична иконографија.⁹⁸ Литургискиот контекст на сцената во Сеславци, изразен експлицитно во ликот на Христос Велик архијереј, го вбројува тој пример во друг поствизантиски тип, кој има свои варијанти.⁹⁹

Визуелизацијата на стиховите од 11. икос,¹⁰⁰ во Полошко ја одвојува сцената од познатите постари и современи варијанти со неколку елементи. Фронтално поставена во средина на композицијата, Богородица пред себе ги држи дланките отворени, сета е во пламен и фланкирана со две девојки.¹⁰¹ Тоа што таа го нема Христос в раце, што стои врз пештерата (= темнината на луѓето), а целата композиција е симетрична, ја определува полошката илустрација како варијанта на постариот модел, познат од XIV-XVI век.¹⁰² Во сцената во Сеславци пак, Богородица го држи Христос во медалјон на градите, сета е во црвена мандорла, поставена во отворен црвен цвет што никнал од карпа, а спроти неа е пештерата со тројца мажи во проскинеза. Помеѓу нив и Богородица е поставен тенок крст /свеќа на постамент.¹⁰³ Претставата целосно е обликувана според моделот во охридска Перивлепта,¹⁰⁴ применуван едновременно и на Крит¹⁰⁵ и подоцна на Света Гора.¹⁰⁶

⁹⁶ Серафимова А., н. д., 174-175, со постарата литература.

⁹⁷ Исто, 175, како и помладата композиција во Св. Никола - Слепче, Прилепско.

⁹⁸ Имајќи го за база Слегувањето во ад, за разлика од Полошко, во Лавра и во Софико групата во пештерата е побројна, а зад Христос стои ангел (сп. Ασπρά Варδαβακη М., н. д., сл. 125, 197). Со мандорлата што е околу Христос, сцената во Лавра придонесува во впечатокот за поголема сличност со полошкиот пример.

⁹⁹ Исто, 98, 99, сл. 55 (за сцената во ракописот Гарет 13, во која на чесната трпеза стојат литургиските предмети, а Христос Пантократор лебди во мандорла).

¹⁰⁰ "Како кандило светлоносно, кое на помрачените им се јави, Светата Дева ја гледаме..."

¹⁰¹ Митревски Н., н. д. 53, сл. 10

¹⁰² Спореди ги сцените во Еласона, Матејче и иконата од Успенскиот собор, како и Терапонтowskiот манастир (Spatarakis, n. d., sl. 665, 666, 663, 661)

¹⁰³ Каменова Д., н. д., сх. на северниот ѕид во нартексот. Описот е од лични белешки.

¹⁰⁴ Грозданов Ц., Илустрација химни, 47

¹⁰⁵ За црквата во Рустика, сп. Spatarakis, n. d., sl. 671

¹⁰⁶ Спореди сцена во трпезаријата на Великата Лавра, (Ασπρά Варδαβακη М., н. д., сл. 128)

Кондакот 12¹⁰⁷ во Полошко и во Сеславци¹⁰⁸ е речиси идентично илустриран, следејќи го најчесто користениот образец. Единствена разлика помеѓу двата примера е заднината со различно сликаната архитектура, но позначајно е што им е заедничко претставувањето на апостолите во стоечка става, а не како што е вообичаено во проскинеза.¹⁰⁹

Икосот 12¹¹⁰ е оликотворен во Полошко според упатставта на ерминијата, поставувајќи ја Богородица со младенецот на престол, опкружена со псалти, архијереј и ѓакон.¹¹¹ Сеславската претстава ги има истите содржини (без ѓакон), но со поинаква композираност. Таму Богородица Влахернска, со орантен став, е поставена централно, на постамент со скалила, во мандорла, а оние што ја придружуваат се симетрично распоредени од обете страни.¹¹² Во однос на постарите илустрации би можело да се каже дека обата примера се најслични на светогорските. Полошката е најблиска до оние во Великата Лавра и во Дохијар, а сеславската до примерот во Хилендар, со тоа што како да се комбинирани одделни иконографски елементи (орантен став, мандорла) од двете последни акатисни сцени.¹¹³ Многу слично е решението со Богородица Влахернска во црквата Воведение во Кучевиште.¹¹⁴

Последната сцена е ликовен приказ на стиховите од 13. кондак, кој се кажува трипати, а потоа повторно се кажува првиот икос, па одново првиот кондак.¹¹⁵ Заедничкото во соодветните сцени од нартексите на Полошко и Сеславци е следењето на моделот со приказ на Богородичината икона под која има подеа. Во првиот случај композицијата е симетрична, околу иконата на Богородица од умилителен тип, се присутни повеќе различни светци, архијереј и еден светител

¹⁰⁷ "Откако посака милост да подари за долговите древни, Разрешителот на сите долгови човечки..."

¹⁰⁸ Митревски Н., н. д., 54, сл. 11; Каменова Д., нав. место, сл. 59

¹⁰⁹ За разнообразието во илустрирањето сп. Серафимова А., н. д., 177-178.

¹¹⁰ "Опевајќи го породот Твој, сите ко жив храм Те фалиме, Богородице..."

¹¹¹ Митревски Н., нав. место, сл. 12

¹¹² Каменова Д., н. д. сх. на источниот ѕид во нартексот. Описот е од лични белешки.

¹¹³ Спореди кај Аспра Варџаџакт М., н. д., 109-110, сл. 130 (Лавра), 154 (Дохијар), 178-179 (Хилендар). За определување на типот на Богородица како Влахернска во циклусот во Хилендар од зографот Георгије Митрофановиќ, сп. Кајмаковиќ З., н. д., 220.

¹¹⁴ Николиќ-Новаковиќ Ј., н. д. 88, сл. 10

¹¹⁵ "О севоспеана Мајко, Родителке на Словото, посвето од сите светии! Примајќи го приносот сегашен, од секоја напаст избави нè и од секоја мака сочувај нè нас што Те воспеваме: Алилуја!", сп. Акатист, 92.

со царска круна.¹¹⁶ Во вториот пример композицијата е асиметрична - иконата на Богородица Одигитрија е поткачена на скалест постамент, а од нејзината лева страна стојат ѓакон со ораар, кој кади пред иконата и група архијереи. Во двата прикази заднината ја исполнува сликана архитектура.¹¹⁷ Очигледно е дека во илустрациите на прославувањето на Богородичината икона, се следел еден постар иконографски модел, на пример оној од типот на сцената во Марков манастир, што не бил прифатен и во светогорските акатистни циклуси.¹¹⁸ Отсуството на ѓакон во полошката сцена, односно присуството на царски лик, како и различниот тип на Богородичината икона, прават дистинкција од сеславската илустрација. Полошката сцена е всушност најслична на илустрацијата на 23. строфа во Марков манастир, каде што царската фигура е пред Богородица Елеуса.¹¹⁹

Според анализата на сцените од циклусот на Акатистот во Сливница, заклучуваме дека тој следи многу постари обрасци, дури и нивни детали, најчесто засновани врз сцените од циклусот во Марковиот манастир. Оние аналогии, што во варирањето на иконографијата со некои средновековни споменици на Крит ги наоѓаме како поблиски, се всушност, како што е познато, обрасци со дамнешен заеднички архетип од Константинопол. Поретките допири со сцени од светогорски споменици, гледано наназад доведуваат повторно до видените средновековни примери. Сцените во Сливница во најголем дел не се сликани во согласност со упатставата во Ерминијата на Дионисиј од Фурна.¹²⁰

Компарирањето со групата споменици кои ги ставаме во истодобен и сроден зографски круг доведува до интересни заклучоци. Генерално тоа се блиски остварувања, во најголем број случаи со обрасци од исто постаро потекло. Во градицијата при одредувањето на степенот на блискоста со Сливница, која заради недостаток на илустрациите од најпроменливиот, т.н. пофален дел од циклусот не може да биде целосна, сепак, се издвојува црквата во Костур, сликана шест години пред сливничкиот нартекс. Како да е во прашање некаква хронолошка

¹¹⁶ Искажано е мислењето дека се работи за старозаветен цар (Николиќ-Новаковиќ Ј., н. д. 87, заб. 46.

¹¹⁷ Митревски Н., н. д., 55, сл. 13; Каменова Д., н. д., сл. 61. Описот за двата споменика е од лични белешки.

¹¹⁸ Преглед на научните сознанија за овие претстави види кај Серафимова А., н. д. 181-182.

¹¹⁹ Сп. Spatarakis , n. d., sl. 698; иако во рамки на друг иконографски тип, царска фигура има и во Лавра и Хиландар, сп. Аспра Варџаваќи М., н. д., сл. 131, 179.

¹²⁰ Сп. Медић М., Стари сликарски приручници III, Београд 2005, 379-383.

условеност, следува циклусот од нартексот во Полошко, а со некои посебни композициски решенија, подалечен изгледа циклусот во Сеславци, сликан четири години по Сливница. Во релацијата на последните два споменика има своевидна поврзаност.

Сродноста со Панагиа на архонтот Апостолаки ја потврдуваат особено сцените на 5. кондак ("црвениот" ангел-коњаник), 7. икос (само апостоли стојат околу Христос кој благословува со обете раце), 8. кондак (ангели се поклонуваат на Богородица со Христос на престол) и 8. икос (истоветно прикажување на Христовата двојна природа). Единствена различна варијанта има 6. икос (Јосиф го носи Христос, камилите, царицата).

Интересно е да се посочат и сцените што се значајно различни во овие споменици. Со илустрацијата на 5. икос од групата се издвојува Сеславци (Богородица е во пештера). Сцената за 7. икос е различна во Полошко (Христос Пантократор седи на камен) и во Сеславци (Христос Емануил стои) и со тоа се двојат од Сливница и Панагиа на Апостолаки. Илустрацијата на 9. кондак не е застапена во Сливница, а од другите три споменика, костурската црква се издвојува со претставата на Емануил (во однос на варијантите со Христос Пантократор), но различно прикажан. Помеѓу Полошко и Сеславци во последните пет сцени има разлики, од кои највоочлива е претставата за 11. кондак - во првиот случај Христос во мандорла е пред пештерата, а во вториот како Велик архијереј ги благословува архијереите.

Овие споредби уште еднаш докажуваат дека како и во средновековните циклуси, постојат разлики што се должат подеднакво на традиционално користените модели во одреден регион и на личниот избор од иконографските елементи во интерпретацијата на текстот на Богородичината химна.

Најстарите илустрации на поетскиот текст се познати од XV век, а во врска со потеклото на иконографските извори, руски или грчки, постои поделеност помеѓу истражувачите. Темата не е многу обработувана, иако е воспоставена релативно широка топографија на примери во ѕидното сликарство, иконописот и текстилот.¹ Се претпоставува дека во концепциските варијанти веројатно влијаела и разликата помеѓу грчките и словенските литургиски текстови.²

Илустрацијата на песната започнува на западниот ѕид под сводот, се развива во четири континуирани слики на северниот и во три слики на јужниот ѕид, кулминирајќи во темето на сводот со композиција во кружна форма.³ Деветте композиции дословно го илустрираат секој стих на песната.⁴ Богородица во сите сцени, освен во една, е претставена во бел фустан и пурпурен мафорион.

Иако е разделена надве со бордура, првата сцена е целина која ги прикажува Богородица со Христос на престол опкружени со група ангели и светители. Натписот-легенда, што делумно е оштетен (О ТЕБЕ РАДУЕѢС-ОБРАДОВАНА БАСЯ ТВАРЬ...

¹ Опширно за темата во руските споменици, в. Дувакина Е. В., Проблемы иконографии "О Тебе радуется" в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря, Ферапонтовский сборник, Вып. 1, Москва 1985, 187-199, со постарата литература. Меѓу значајните трудови е и првиот посветен на темата во Сливница: Николић Ј., Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве, 66-69; истата, Тематика инспирирана од црковната поезија во живописот од XVII век во Македонија, Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија, кн. 4, МАНУ, Скопје 1996, 195-203; Осврт на познатите композиции на Балканот дава Геров Г., "О Тебе радуется" в балканската живопис от XV - XVIII век, Древнерусское искусство, Балканы. Русь, С.-Петербург 1995, 220-227, со постара литература; за икони од крајот на XVI век во Македонија, сп. и Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, Скопје 2004, кат. бр. 62 и 67; од поновите трудови сп. Нерсесян В. Л., Икона "О Тебе радуется" конца XVI века из Ухтоostrova. Особенности иконографии, Иконы Русского севера, статьи и материалы, ред. Э. С. Смирнова, Москва 2005, 162-169; за примери од XIX век, в. Тричковска Ј., Композицијата О Тебе радуется во манастирот Трескавец, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 187-199.

² Станува збор за т.н. тропар на третиот час, што бил дополнување во молитвата на епиклезата околу XIV век. Во XVI век, за разлика од грчката литургиска пракса, каде што исчезнал, во руската добива канонска форма и го зголемува времетраењето на пеењето и на песната О Тебе радуется, сп. Дувакина Е. В., н. д., 192-193.

³ Поинаков распоред донесува Ј. Николиќ која смета дека илустрирањето започнува во темето на сводот, сп. Исто, 69-70, сл. 1

ИГГЕЛ), се протега над фигурите и го означува стихот: "На тебе се радува, благодатна, секоја твар, ангелскиот собор и човечкиот род...". Како небесни битија, ангелите, кои носат жезла и сфери со Христов монограм, се издвоени и со назнаката од небесен сегмент што зрачи. Нивните ореоли се разнобојни (црвено, сино, окер). Човечкиот род е поделен во две групи претставувајќи ги светите од една-та, а верните, без ореоли, од другата страна околу престолот на Богородица. (Т. LXXXIX)

Четири сцени на северниот сид (з.-и.) се илустрација на стихот: "...осветен храму и рају словесен, девствена пофалбо од која Бог се воплоти". Редоследот го следи пеењето: а) пред повеќекуполен храм стои Богородица на подножник со кренати раце кон небото (ОСЩЕНА ЦРКВН); б) во средина на рајската градина, опкружена со сидини од кои течат рајските реки, на престол седи Богородица со кренати раце кон небото (РАЈУ-СЛОВЕСНН); в) облечена во царска одежда со круна на главата, Богородица стои меѓу девојки и ги крунисува девиците, царските (Христи) невести (ДЕВНАСТЕНА ПОХВАЛА-); г) на висок престол со украсен наслон Богородица седи со малечкиот Христос кој држи свиток и благословува, опкружен со божествена светлина (ІЗ НЕ- СЖЪ- ЪЪ ВАПЪАТІ СЕ-). (Т. LXXXVIII)

Надоврзувајќи се на една акатистна сцена, на јужниот сид продолжуваат уште три сцени илустрирајќи го стихот: "...и стана Младенец, нашиот Бог кој е пред вековите, зашто твојата постела ја направи престол и утробата твоја ја направи поголема од небото". Редоследот го следи пеењето: а) во свезовидно сијание оформено од огнени, многуоки крилати престоли, носен од серафими во божествена светлина, Христос младенецот држи свиток и благословува (Н МЛАДЪ НЕЦЪ БНС ПРЕЖДЕ); б) Емануил седи на престол, сиот облечен во бело, држејќи свиток и благословувајќи, а Богородица ("постелата") е зад престолот. Двајца ангели во царски орнат му се поклонуваат на Христос Емануил (ПРЕСТОЛ СЯТВОРІА); в) Богородица стои со раширени раце носејќи го на градите ("утробата") младенецот кој благословува со обете раце (Н ЧРЕКО ТВОЕ ПРОСТАНІШЕ/НЕБЕСА ДЕЛА). (Т. LXXXVII)

Заземајќи ја поголемата површина од темето на сводот, композицијата ориентирана кон запад го илустрира последниот стих од песната: "На тебе ти се

⁴ Стиховите се наведуваат според Божествената литургија на свети Василиј Велики, Службеник, Македонска Православна црква, Скопје 1998, 381

радува, благодатна, секоја твар, слава ти". За разлика од првата илустрација на истоветниот стих, сега иконографијата е поинаква. (Т. LXXXI) Во јадрото на концентричните кругови, врз темно сина заднина со алегоричните слики на Сонцето и Месечината, на престол е претставена Богородица со Христос, кој со раширени раце благословува и држи затворен свиток. Натписот-легенда е напишан во два реда и делумно е оштетен (О ТЕБѢ РАДОВЕТ.../ОБРАДОВАНАЯ.). Следниот круг со светло сина заднина е исполнет со небесни сили, огнени престоли, херувими и бестелесни (безбојни) ангели. Во третиот круг, радијално разделени со бордури, врз темно сина заднина се претставени хорови светители во цел раст. Секој светителски род е предводен од најпознатите и благодарение на иконографската индивидуализираност на поединечните фигури можно е да се идентификуваат. Меѓу пророците (АНКЪ ПРОКЪ) се распознаваат Авакум, Илија, Давид и Соломон; меѓу жените маченици (АНКЪ С М) најверојатно се светите Недела, Петка, Варвара и Катерина; преподобните жени (АНКЪ ПР.М) ги претставуваат Марија Египетска и мирносиците; меѓу тројцата великосхимници изгледа се светите Атанасиј, Евтимиј и Антониј; праведниците (АНКЪ ПР.В.Д.НН) веројатно ги прикажуваат светите бессребреници; првите тројца апостоли во групата (АНКЪ АПОСТОЛН) се Петар, Павле и еден од помладите; меѓу четворицата архијереи може да се препознаат светите Василиј Велики, Никола, Јован Златоуст и Григориј Богослов; по групата свети ѓакони со кодекси во рацете, кругот го затвораат светите војни-маченици: Димитрија, Ѓорѓи, Теодор Тирон и Тедор Стратилат.

Познато е дека со самото раздвојување во неколку сцени кои чинат своевиден циклус на тема О Тебе радуетсяја, слимничкиот пример претставува уникатен концепт. Традиционалните прикази се "едноделни" композиции, со иконографски варијанти во однос на прикажаните личности во т.н. земен појас. Во науката најчесто се коментира присуството, односно отсуството на св. Јован Претеча, св. Јован Дамаскин или на некој од другите химнографи.⁵ Во тој поглед, за Сливница треба да се истакне дека овие ликови не се насликани во рамките на сцените од циклусот.

⁵ Сп. во ерминиите кај Медић II, 443-445; Медић III, 377

Св. Јован Претеча често се слика во О Тебе радуетсја во врска со молитвата за мртвите⁶ и има исклучително место помеѓу "ангелскиот собор" и "човечкиот род".⁷ Во овдешната илустрација на химната, поточно во илустрацијата на првиот и последниот стих отсуствува св. Јован Претеча. Со таа особеност Сливница се придружува кон композициите од најстарата икона (почеток на XV век) од Византискиот музеј во Атина,⁸ на фреските во хиландарскиот метох Моливоклисиа (1541 г.),⁹ митрополиската црква Св. Стефан во Несебр (1599 г.) и на други од средината на XVII век.¹⁰ Во овие композиции е примарно истакнувањето на славата на Богородица. Идејната конотација на химната О Тебе радуетсја со покајанието и со Страшниот суд, во сливничкиот нартекс ја остварува композицијата Деисис во првата зона на источниот сид.¹¹

Авторот на песната, св. Јован Дамаскин, речиси редовно се претставува во композициите, сам или со уште некој познат химнограф. Тој во Сливница не е насликан, како и во Моливоклисиа на пример¹², а од црковните поети е застапен св. Теофан Грапт, но во првата зона на јужниот сид.

⁶ Според мислењето на Е. В. Дувакина, прикажувањето на св. Јован Претеча соодветствувало на текстот на ходајствената молитва за живите и покојните, што ја говори свештеникот на литургија на св. Василиј Велики, при исполнување на песнопеењето О Тебе радуетсја, сп. Дувакина В. Е., н. д., 192-193.

⁷ Укажано е на неопходноста да се има предвид евангелското сведоштво за св. Јован Претеча, "големиот меѓу родени од жена и малиот во Небесното царство", сп. Нерсесјан В. Л., н. д., 106.

⁸ Achemastou-Potamianou M., Icons of the Byzantine Museum of Athens, Athens 1998, kat. 23

⁹ Millet G., Monument de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, 157.4. За датирањето на фрескоживописот, сп. Суботић Г., Најстарје претставе светог Георгија Кратовца, ЗРВИ, XXXII, Београд 1993, 178

¹⁰ За манастирската црква во Бачково (1643 г.), сп. Геров Г., н. д. 224-225; за црквата Св. Јован Претеча во Јашуња (околу средината на XVII век), сп. Суботић Г., Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (2), Лесковачки зборник XXXI, Лесковац 1991, 20-21, сл. 2

¹¹ За изразито нагласена врска на двете теми се смета на пример, композицијата О Тебе радуетсја во сводот на гробишната црква Св. Атанасиј, Арбанаси од 1667 г., сп. Геров Г., нав. место.

¹² Millet G., нав. место. На иконата од Византискиот музеј во Атина поетите Јован Дамаскин и Козма Мајумски со отворени свитици се најблиску до централното јадро со Богородица (Achemastou-Potamianou M., нав. место). Во многу оштетената композиција насликана северно од влезот на западниот сид во црквата Богородица Расиотиса во Костур (1553), не може добро да се види дали издвоената фигура на левата страна го претставува св. Јован Дамаскин (сп. Γουνήρη Γ. Г., *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων καά της Παναγίας Расиѳτισσαφ στη Καστοριή, Θεσσαλονίκη* 1980, 154-157, πιν. 34β). На едната од двете лесновски икони со оваа композиција од крајот на XVI век, се претставени поетите Јован Дамаскин и Козма Мајумски, а на другата е само Јован Дамаскин (сп. Поповска-Коробар В., нав. место). Во Несебр поетите Јован Дамаскин и Теодор Студит не се во рамките на композицијата туку со отворени свитоци стојат под неа (Геров Г. нав. место); во тремот на манастирската црква во Журче (1622), од поетите во центричната

Границата помеѓу небото и земјата во илустрацијата на првиот стих, во Сливница е строго означена со бордура, но е чудно што Богородица со младенецот на престол "останала" во земниот појас!? Опкружена со ангелите, најчесто во царски орнат, таа задолжително се слика издвоена во небесната сфера, во Рајот. Во темето на сводот пак, иако сферите се двојат со концентричните, црвени бордури и со појасот на небесните сили, праведните кои се на пат кон небесното царство, како да се поблизу до Рајот.¹³ Претставувањето на праведните на небото, соодветствува имено на саботата - време на блажениот покој, мир, што е во сообразност со традиционалната симболична интерпретација на седмицата, која му претходи на соединувањето со Бога во осмиот ден.¹⁴ Треба да се одбележи дека во сливничката композиција во сводот не се насликани и честопати присутните праведници Кирик и Јулита.

Досегашните прегледи на ликовните претстави на оваа тема издвојуваат глобално две концепциски решенија. Преовладувачкото решение е стандардна композиција во која пред повеќекуполен храм и рајски пејзаж, околу Богородица со Христос на престол, опкружена со ангели, редиците светители од различни родови се прикажуваат во хоризонтала. Според наративноста и строгоста во приказите тој концепт се класира во две варијанти како руска или светогорска.¹⁵

Во врска со т.н. центрична композиција на темата О Тебе радуется во Сливница е искажано мислењето дека таа, како и нејзе сличните во манастирите Журче, Хурез и на иконата од Византискиот музеј во Атина, не е меѓу познатите иконографски варијанти поради радијално поставуваните групи светители.¹⁶

Иако сливничката илустрација е концепциски неспоредлива со било која од познатите, пред сè поради нејзината развиеност во циклус, идејно таа најверојатно ги има своите корени во програмската замисла на светогорските црковни простори, а иконографски токму во оние прикази на О Тебе радуется од крит-

композиција ги има св. Јосиф и Козма Мелод со развиени свитоци (Николић Ј., Теме посвећене Богородици, 70, сл. 3); во рамките на сликата Јован Дамаскин и Козма Мелод се насликани и во Јашуња (Суботић Г., нав. место); во контекст на композицијата од XIX век во Св. Никола, Куманово, во пандантифите се четири поети, Јован Дамаскин, Козма Мајумски, Јосиф, Теофан Грапт и Андреа Критски (Тричковска Ј., н. д., заб. 5).

¹³ За алузиите на рајските врати во композициите на О Тебе радуется, сп. Нерсесян В. Л., н. д., 165.

¹⁴ Исто

¹⁵ Дувакина В. Е., н. д., 191-192; Геров Г., н. д., 224-226

¹⁶ Николиќ-Новакоски Ј., Тематика инспирирана од црковната поезија, 198

ските мајстори од 15-16 век. Веќе е истакнато дека Света Гора треба да се смета за "дополнителен центар" од каде што се шири популарноста и иконографијата на темата на Балканот.¹⁷ Укажавме на одредени иконографски елементи заеднички со илустрацијата во црквата Успение Богородичино во светогорската Моливоклисиа (отсуство на светите Јован Претеча, Јован Дамаскин, Кирик и Јулита), чија композиција сепак, е од другиот тип, но битно е дека таму истата комбинација на Богородичините теми се одвива во најгорните партии на црквата. Композицијата О Тебе радуется во северозападниот дел од наосот е придружена од старозаветните сцени како во Сливница, а деветнаесетте сцени на Акатистот се распоредени на западниот сид и во сводот од нартексот.¹⁸

Сè уште не ни е позната алката од синцирот што конкретно би ги споила концептите од критските икони од XV и XVI век со приказот во Сливница. За иконата што се датира во XV век, од збирката на бегалците од Мала Азија, во Византискиот музеј во Атина, се претпоставува дека настанала на Крит, а била наменета или за манастирот на Синај или за свештенството на Крит.¹⁹ Првпат на таа икона химната е целосно олицетворена во кружна форма, со два концентрични кругови,²⁰ а помеѓу другите сцени, одспротива на ктиторската композиција е прикажан Мојсеј со Богородица несогорливата капина. Втората композиција, важна за истражувањата во Сливница, е на едното од крилата на познатиот триптих од Хеленскиот институт во Венеција, изработен од критскиот сликар Георги Клоцас (1530-1608).²¹ Ова недатирано дело е блиско до сливничката замисла до толку што во зголемениот број концентрични кругови се совпаѓаат дел од содржините - небесните сили (престоли, херувими и ангели) и сцени од Акатистот (без пофален дел) радијално поставени, но групите на светителите, меѓу кои и старозаветните пророци, се во хоризонтални низи во долниот дел од композици-

¹⁷ Имено, давајќи им предност на руските влијанија во иконографијата на О Тебе радуется, Г. Геров согледува две варијанти во иконографијата на претставите во Бугарија од кои построгата, која ја има во Бачково, ја смета за најблиска до примерот од Моливоклисиа на Атос, што би значело дека Света Гора би требало да се смета како втор центар, дополнителен при проникнувањето на руските модели на Балканот (сп. Геров Г., н. д., 225).

¹⁸ Τουτφφ Ν.-Φουστδρηφ Γ., Καταγραφη εικονογραφικων προγραμματοων Αγίου Ορους, Α/ φήση: 16οφ αιένναφ, Θεσσαλονικη 2006, 19-21

¹⁹ Achemastou-Potamianou M., nav. mesto

²⁰ Околу Богородица со Христос на престол и два ангела, прикажани како јадро, во надворешен круг, без прекин со бордуре се прикажани групи светители, сп. Исто.

јата.²² Таквата концепција не се повторила и кај помладите критски зографи што ја сликале темата, Емануил Скордилис и Теодор Пулакис, иако и тие ги вклучувале акатистните сцени.²³ Нивното влијание ќе се почувствува во следните столетија на Света Гора и во балканските споменици.²⁴

Хронологијата на познатите претстави покажува дека Сливница, засега, е првиот споменик во сидното сликарство на балканските споменици во кои е применето концепциското решение што го знаеме најрано од иконата од XV век во атинскиот музеј.²⁵ Десет години помладата претстава во тремот на манастирот Журче (1622 г.) е навидум слична. Сметаме дека нејзин извор можела да биде композицијата од Сливница, но поверојатно е дека двете различни зографски групи имале ист, непознат образец што независно го развиле. Поаѓајќи само од јадрото на сликата во Журче, каде што Богородица е од сосема поинаков тип, целата содржина на претставата има очигледни разлики.²⁶

Од досегашните поствизантиски претстави на О Тебе радуетсја во Македонија, двете лесновски икони од крајот на XVI век и сидните слики во Сливница и Журче, се заклучува дека темата се сликала во двете свои варијанти, подеднак-

²¹ Χατζηδῆκηφ Μ.-Δρακοπούλλου Ε., /Ελληνες ζωγράφοι μετὰ την /Αλωση (1450–1830), τόμ. 2, Αθήνα 1997, сл. 40-41, 45

²² Спореди и Вајцман К. et al., Иконе, Београд 1983, 314, сл. 356.

²³ Во втората половина од крајот на XVII век се познати нивните иконите со О Тебе радуетсја, в. Χατζηδῆκηφ Μ.-Δρακοπούλλου Ε., н. д., 355-359, сл. 212, 246; Achemastou-Potamianou Μ., н. д. kat. no. 77

²⁴ Тричовска Ј., н. д., особено на стр. 195-196, со постара литература

²⁵ До крајот на XVII век ни се познати претставите во: романските манастири Хумор од 1535 г., Молдовица од 1537, Сучевица од крајот на XVI век и Хурез од крајот на XVII век (Ștefănescu J. D., L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles 1936, 183-184, Pl. CXXXVI; Mysliivec J., Liturgiĭcke hymny jako námětky ruských icon, Byzantinoslavica 3, Praha 1936, 468); во црквата Богородица Расиотиса во Костур од 1553 г. (Γουνήρη Γ. Γ., нав. место), манастир Грачаница од 1570 г., црквата Св. Архангели над Лопардинци од крајот на XVI век, манастирот Пива од 1604-1606 г. (Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 110, 126, 194, 199), црквата во Доње Драговље од почетокот на XVII век, каде што композицијата О Тебе радуетсја е придружена со две сцени од Акатистот (Пејић С., Цркве са прислоњеним луцима, 31), во веќе спомнатата црква Св. Јован Претеча во Јашуња од околу средината на XVII век (Суботић Г. нав. место); во Бугарија, освен спомнатата црква во Несебр од 1598/99 г., претставата се наоѓа во црквите Раѓање Христово од 1638 г. и Св. Атанасиј, обеете во Арбанаси од 1667 г. и во Бачковскиот манастир од 1643 г. (Бакалова Е., н. д. 12-17; Геров Г., н. д., 224 - 226).

²⁶ Сп. Николиќ-Новаковиќ Ј., Тематиката, 198-200, сл. 3. Допојасниот лик на Богородица со малечкиот Христос во срцолик медалјон на нејзините гради е од типот Платитера, односно Живоносен источник; праведниците се веќе во рајската градина во која архитектурата асоцира тврдина, а не црква; присутни се химнографите со свитоци, св. Јован Претеча, Кирик и Јулита и т.н.

во традиционални, но сè уште не може да се дефинира нивниот непосреден извор. Освен непознатите околности во врска со верзијата на текстуалниот и ликовниот извор на анонимните зографи, во конечната претстава на темата најголема улога има индивидуалната авторска интерпретација на апстрактните поетски стихови.

Старозаветни префигурации на Богородица

Трите композиции на западниот ѕид, кои прикажуваат старозаветни теми, веќе се опишувани при публикувањето на дел од програмата,²⁷ но овде ќе направиме и неколку дополнувања пред да го определиме слоевитото значење и улогата на сцените во целина на декорацијата во нартексот. (Т. LXXXIX)

Сонот на Јаков и неговата борба со ангелот се прикажани во иста сцена (ЕГДЯ ЯКОВЪ БІДЕ ЛЕСТВЕНЦЯ), чија сликана заднина е исполнета со карпест пејзаж и тврдина во далечината. Младиот Јаков спие, лежејќи подлактен во дното на исправените скалила што водат кон небото. Ангелот наведнат врз него, нежно го допира, а други два ангела се искачуваат по скалилата (1 Мој. 28, 10-15). Во десната половина од сцената Јаков штотуку ја започнува борбата со ангелот (1 Мој. 32, 24-28).

Според толкувањата на византиската химнографија, скалилата на Јаков по кои се качуваат ангелите се метафора на Богородица, која го спојува духовното со земното и која на повеќе места во црковната поезија е наречена "небесна лествица" или "земен мост" кој води на небо, кон спасението.²⁸ Таа нејзина улога во инкарнацијата е содржана во паримејниците²⁹ и во стиховите на Акатистот, при што понекогаш била и соодветно илустрирана во акатистните сцени.³⁰ Во иконографијата на сцената е забележано дека прикажаниот ангел над заспаниот Јаков нема основа во библискиот текст, но е присутен и во фреските од Св. Софија во

²⁷ Николић Ј., Теме посвећене Богородици, 71

²⁸ Der Nersessian S., n. d., 334

²⁹ Милановић В., Пророци су те нагостили у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, књ. LVIII, Београд 1991, 411

³⁰ На пример, на во една новгородска икона од XIV-XV век во музејот во Кремљ, со циклус на Акатистот, Богородица со младенецот стои на скалило, на мост, сп. Византија. Балканы. Русь, Иконы XIII-XV веков, Каталог выставки, Государственная Третьяковская галерея, Москва 1991, кат. бр. 70

Охрид.³¹ Борбата на Јаков со ангелот, што е симболика на препознавањето на Бога, има исто така маријанска симболика.³²

Пророкот Мојсеј трипати е претставен во композицијата што обединува три епизоди, но е карактеристично насловена само за едната од нив: *ΕΓΔΕ ΜΟΝΣΙ ΖΑΚΟΝΙΝΧ ΠΡΕ/ΟΤ ΤΟΥ ΚΗΡΗΕ*. Во скоро акварелно насликан пејзаж, во кој се вклучени бели и сиви овци, централно место има претставата на Богородица Несогорливата капина. Таа е во орантен став, а на градите го има младенецот кој благословува со обете раце. Огнените јазици околу нив формираат разнобоен обрач. Одлево приоѓа Мојсеј со подадени раце кон грмушката што гори, а не согодува (2 Мој. 1-3). Малку понатаму е прикажан ангелот кој го опоменува Мојсеја да ги соблече сандалите на светото место (2 Мој. 3, 4-5). Како во втор план е поставена епизодата што го носи насловот на целата композиција - Мојсеј клечејќи ги прима табличките на Законот од Господа. (Т. LXXXIX)

Мистериозноста на несогорувањето на Богородица која го примила "огнот" (Неопалима капина) е интерпретирана во хомилиите и литургиските текстови.³³ Оваа слика е симбол на Христовата божествена природа, девственоста на Богородица и нејзината улога во спасението. Предавањето на законот на Мојсеј е составен дел од хомилијата на Јован Дамаскин на Успение.³⁴

Последна е композицијата што ги прикажува Трите момчиња во огнена печка (*ΤΡΙ ΟΥΡΟΙ: ΒΑ ΠΕΨΙ:*). Во огромна полиаголна печка, во чии лачни отвори се ставени деланки за потпалување на огнот што гори, се поставени еврејските млади Азариј, Ананиј и Мисаил со гестикулација за страв и молитва. Раскрилен и со заштитнички став, врз момчињата лета ангелот Господов, а крај печката стои воин со шлем и го одржува огнот. Настанот е опишан во Книгата на пророк Даниил (3, 19-25).

Библскиот текст за трите еврејски момчиња кои не сакале да се поклонат пред златната статуа на идолот, поставена од царот Набуходоносор, се чита како паримија на службата за Велика сабота, но и во службите две недели пред Христовото раѓање.³⁵

³¹ Der Neserssian S., n. d., 334-336; Николић Ј., нав. место

³² Der Neserssian S., nav. mesto

³³ Како паримија се чита на празникот Благовештение, сп. Исто.

³⁴ Исто, 336-368

³⁵ Мирковић Л., Хеортологија, Београд 1961, 93-94

Како богословска тема, овие буквално изобразени метафори и симболи на Богородица и на непорочното зачнување, често се придружени кон другите Богородичини теми.³⁶ Особено во поствизантискиот период, со различна застапеност ги среќаваме во комбинација со Акатистот на Богородица, О Тебе радуетсја, Богородица Живоносен источник, Покров Богородичин или Божиќната химна.³⁷

Распоредот на овие сцени со комплексно значење, совршено е вклопен во функција на програмската целина и во контекст на илустрациите на стиховите од Акатистот, на О Тебе радуетсја,³⁸ како и во уште една тема поврзана за овоплотувањето, Христовата генеалогија,³⁹ за која ќе стане збор понатаму.

³⁶ Der Neserssian S., n. d., 334-335; Бабић Г., Иконографски програм живописа у припратата црква краља Милутина, Византијска уметност почетком XIV века, Научни скуп у Грачаници, Београд 1978, 123; Бакалова Е., н. д., 9-13 со извадоци на соодветни книжевни пасуси; Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998, 174-176; Радовановић Ј., Христови претци по телу, 647

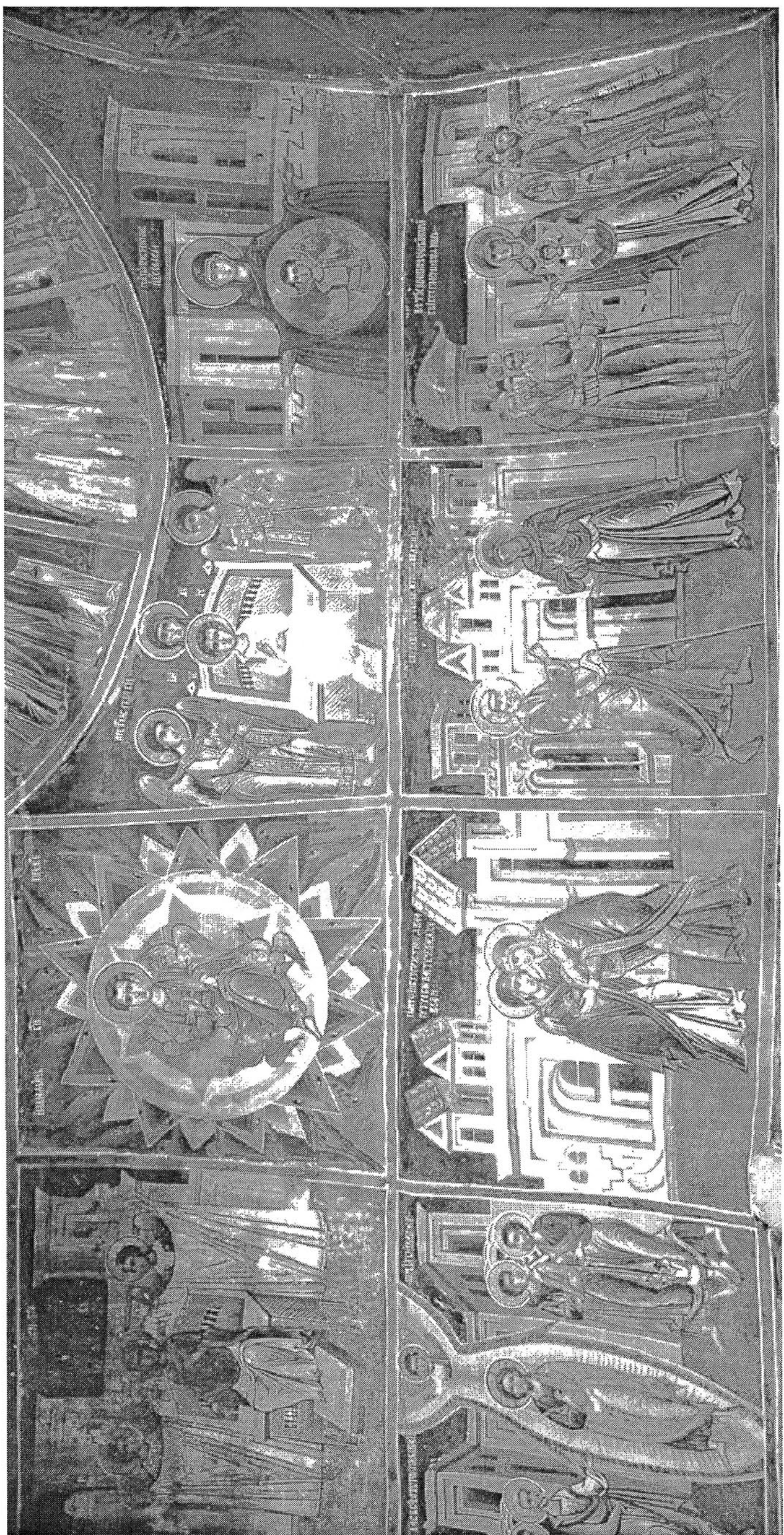
³⁷ Ќе наведеме само неколку примери: на иконата од XV век во атинскиот музеј (Achemastou-Potamianou M., n. d. kat. 25), во Моливоклисиа од 1541 г. (Τουτόφ Ν.-Φουστδρηφ Γ., 19-21), припратата во Грачаница од 1570 г. (Петковић С., Сликаство спољашне припрате Грачанице, Византијска уметност почетком XIV века, Научни скуп у Грачаници (1973), Београд 1978, 202-204); Хилендарската трпезарија во 1622 (Кајмаковић З., Георгије Митрофановић, 191); Карлуковски манастир од 1602 г. (Пандурски В., Манастирската стенна живопис в Карлуково, София 2001, сх. 3), Сеславци од 1616 г. (Каменова Д., Сеславската црква, София 1977, види схеми), во Журче од 1622 г. (Николиќ-Новаковиќ Ј., 199), во Раѓање Христово, Арбанаси од 1638 г. (Прашков Ј., Црквата Рождество Христово в Арбанаси, София 1979, види схеми) и многу други.

³⁸ Николиќ-Новаковиќ Ј., Тематика инстирирана од црковната поезија, 198-199

³⁹ Поповска-Коробар В., Сведоштвата за Христовата двојна природа, 155-164.



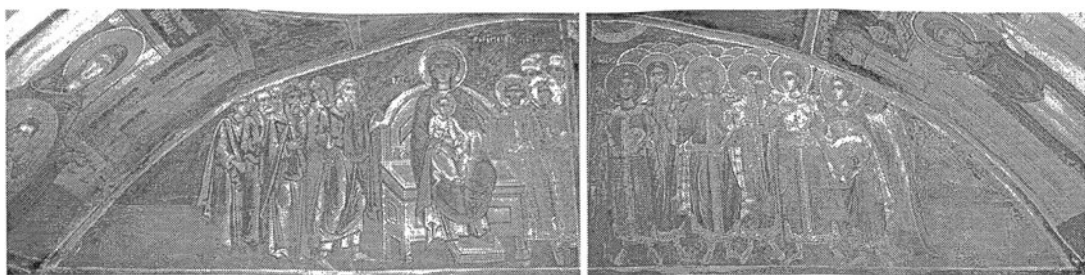
Акатистот на Богородица, источен ѕид



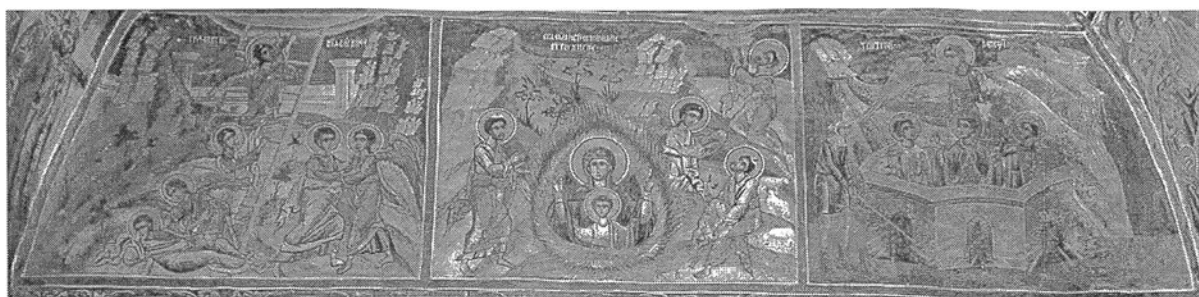
Акатист и О Тебе радутсја, јужен сид



Акатист и О Тебе радуется, сверен сид



Илустрација на првиот стих од песната О Тебе радуется, западен ѕид



Циклус старозаветни префигурации на Богородица, западен ѕид



Текстот што следува во ова поглавје е резултат на истражувањата во врска со дисертацијата и неодамна е публикуван под друг наслов. За потребите на сегашниот концепт на трудот, го инкорпорираме со извесни измени и со дополнувања.¹

Боџ Оџец со свети Дух

Претставата на источната страна од сводот го отсликува сведоштвото за божественоста на Господ Христос: "Отецот сведочи од небото за Синот, сведочи светиот Дух слегувајќи телесно во облик на гулаб."² Всушност, согласно толкувањата на светите црковни отци, овде е "причината" и "принципот" на божествената природа, која е во Синот и во Духот, а чиешто единство е Отецот.³ (Т. LXXX)

Во сијание обликувано од напластени, разнобојни кругови и квадрати, на цинобер заднина е претставен Бог Отец, означен како Саваот Невидливиот (CABACOT NEBIDIM), со белокоп и белобрад лик, во бел хитон со окер клавиш и бел химатион (Дан. 7, 9; Откр. 1, 14). Во неговиот ореол е впишан крст со кратенките O ΩN (2 Мој. 3, 14). Благословувајќи со десницата, во левата рака држи сфера со гулабот - телесен вид на св. Дух (Лк. 3, 22), крај чијшто ореол е напишано Исус Христос (IC XC). Четворицата евангелисти со нивните персонификации се прикажани во рамките на сијанието: орелот (ICΩ) и крилатиот лав (MΛP) кон исток, а ангелот (MΛT) и крилатиот бик (ICX) кон запад (Језек. 1, 4).

Очигледно асоцирајќи на св. Троица, претставата е интересна самостојно и во контекст на слоевитиот богословски пристап во програмата на сливничкиот нартекс.

Согласно православното учење дека светиот Дух произлегува од Отецот преку Синот, што е содржано во Символот на верата, установената иконографи-

¹ Поповска-Коробар В., Сведоштвата за Христовата двојна природа во живописот на нартексот во Св. Богородица Сливничка, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 153-171

² Поповиќ Ј., Догматика православне цркве, књ. 2, Београд 1980, 54

³ Майендорф Й., Византиско богословие, историски насоки и догматиски теми, Софија 1995, 229-230

ја на Христос Ветхи денми во Сливница несомнено го означува Бог Отец.⁴ Кон ова придонесува необично прецизниот натпис-легенда, Саваот Невидлив, со кој сливничката претстава се вбројува меѓу мноштвото поствизантиски варијанти што ја потврдуваат тенденцијата, Христос Ветхи Денми од византиската уметност да се приспособи на приказот на Бог Отец.⁵ Имајќи предвид дека и самиот текст на визијата на пророк Даниил (7, 9/13), како извор за иконографијата на Ветхи денми со Христолошко значење, се дискутира во науката,⁶ комплексната еволуција на проблемот што води и кон Саваот, покажува дека е нужно претставите да се разгледуваат и толкуваат одделно, во одредениот контекст. Во последно време ова е предмет на посебни истражувања врз примери од ѕидното сликарство на Балканот.⁷ Во живописот на територијата на Македонија се познати повеќе претстави, сите со натпис Исус Христос Саваот, меѓу кои преовладува прикажувањето во сводот: над олтарот,⁸ во наосот,⁹ припратата,¹⁰ како и на други

⁴ Историјатот на потрагата по соодветно изобразување на едносушноста на трите божествени лица датира од XI век и во различни иконографски варијанти се слика во средновековното сликарство, в. Суботић Г., Св. Константин и Јелена у Охриду, Београд 1977, 72-79; Грозданов Ц., Охридскиот живопис од XIV век, 162-165 (со постарата литература), каде што се осврнува пошироко на спорот околу завршната молитва на евхаристичниот канон, молитвата на епиклезата.

⁵ Во врска со претставата во Елешница, таа "контаминација" меѓу Ветхи Денми и Бог Отец ја забележува Пенкова Б., Стенописите од XVI век в црквата Успение Богородичино на Елешнички манастир край Софија, Блгарският шестнаесети век, 626.

⁶ Радовановић Ј., Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи, ЗЛУ 4, (1968), 27-61, со постара литература

⁷ Трудот за Ветхи денми - Саваот Кисова-Кујумџиева М. ќе го објави во списанието Старобългарска литература, бр. 36 (2008). Сречно се заблагодарувам на колешката за увидот во ракописот.

⁸ Во Нерези сликата од XVI век е на триумфалниот лак, каде што Исус Христос Саваот е прикажан со свиток на кој се испишани зборовите од молитвата на Трисветата песна (Sinkevic I., The Church of St Panteleimon at Nerezi, Reichert Verlag Wiesbaden 2000, 67), од истиот период во сводот над олтарот е во Мренога, Демир Хисар (Барџиева Д., Црквата Св. Спас во селото Мренога, Ликовна уметност 12-13, Скопје 1987, 53) и во првите децении на XVII век во Св. Богородица, с. Бразда (Чокревска-Филип Ј., Белешки за црквата Света Богородица во село Бразда, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 206, сл. 7).

⁹ Во Жван од 1634 г., в. Машник М. М., Црквата Свети Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996, 195, сл. 3. Особено е интересен примерот на Христос Саваот од 1673/74 г. во манастирската црква Св. Никола, Слепче, Прилепско, заради низата на која ѝ припаѓа во сводот, каде што има шест медалјони. Овде Емануил го има гулабот-св. Дух в раце и е поставен над олтарот, а натаму кон запад следуваат другите лица на Христос, завршувајќи со самостојна претстава на гулабот во сонце (Митревски Н., Манастирот Слепче кај Прилеп, Прилеп 2001, 35).

¹⁰ Претстава од 1631, в. Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 124-125, сл. 43

места.¹¹ Колку што ни е познато, сливничкиот Саваот е единствен од својот вид, не само заради присуството на гулабот-св. Дух, туку и заради внимавањето на знаците што ја дефинираат сликата.

Називот Саваот, со којшто Господ е именуван од пророците,¹² веќе бил толкуван од литургиски аспект со влијанието на Трисветата песна.¹³ Стиховите "Свет, свет, свет Господ Саваот", според текстот од пророкот Исаија (6, 2-3), ги пеат серафими стоејќи околу Господа, а со тоа се објавува одделноста на лицата на Троица и единството на Божјото битие.¹⁴ Молитвата ја чита свештеникот за време на пеењето на тропарите и таа е во непосредна врска со идејата на входот и молитвата на входот.¹⁵ За сливничката претстава е важно дека Триумфалната песна во целина е посветена на Бог Отец=Господ Саваот, кој е победник над смртта.¹⁶ Четирите ликови, вообичаени персонификации на евангелистите, го симболизираат пеењето за Христовата победа над смртта на сите четири страни

¹¹ Во наосот на манастирската црква во Журче, од 1617 г., Исус Христос Саваот, придружен од два ангела во одделни медалјони, е поставен над композицијата Царски Деисис во нишата на прислонетиот лак непосредно до иконостасот на северниот ѕид (Николиќ-Новаковиќ Ј., Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче, Скопје 2003, 29). На иконата од последната четвртина на XVI век од Лесново, во претставата на тема Страшен суд (Деисис со дванаесеттемината апостоли) е сигниран Саваот Ветхи деним (сп. Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, Скопје 2004, кат. бр. 61).

¹² Во смисла на господар на војските, владетел, силен кој казнува, Господ Саваот се нарекува во книгите на пророците, на пример: Ис. 1, 9; Наум 2, 13; Авак. 2, 13; Соф. 2, 9-10; Агеј 1, 2, 5-9, 14; 2, 4-9.

¹³ За молитвата на Трисветата песна, в. Архим. Кипријанџ, Евхаристия, Париж 1947, (1992), 172-174; Мирковић Л., Православна литургија, Други посебни део, Београд 1982, 93-95. Врската со песната е забележана за претставата на Христос Саваот од 1626 г. во Алинскиот манастир Св. Спас, Бугарија, чие појаснување е во смисла на божествената ипостас на Отецот, за кој во стихирите на минејот за месецот август (шести ден, глас и), изразено се говори за неговата невидливост, сп. Флорева Е., Алинските стенописи, София 1983, 24-25. На врските со литургијата во една подоцнежна претства на св. Троица од типот сопрестолност, се осврнува и Тричковска Ј., Живописот во манастирската црква Богородица Пречиста -Кичевска, Манастир Света Пречиста - Кичевска, Скопје 1990, 69, 76; Sinkevici I., нав. место. Текстот на Трисветата песна е напишан и околу Саваот во сводот на наосот на црквата во Благовештење Рудничко околу 1630 г., сп. Петковић С., Благовештење Рудничко, Крагујевац 2004, сл. на стр. 64-65.

¹⁴ Мирковић Л., н. д., 93

¹⁵ Архим. Кипријанџ, н. д., 172-173. Молитвата некогаш имала и одделна варијанта во литургијата на св. Јован Златоуст, а сегашната била само во литургијата на св. Василиј Велики.

¹⁶ Трисветата песна, зборовите "Господе спаси", со кои се поздравува и Исус Христос кога на св. литургија се принесува на Бог Отец, заради спасение на светот, и зборовите појуче, вопиюче, вzywа-юче и глаголюче (според пророк Јеремија и Откровението), ја чинат победната или триумфална песна (Мирковић Л., н. д., 94).

од светот и опоменуваат да се внимава на големата тајна што доаѓа.¹⁷ Со ова, симболите на евангелистите освен што се сведоци на Божјото дело, на претставата ѝ даваат и апокалиптична смисла.¹⁸

Додавката "Невидливиот" во називот на сливничкиот Саваот е уточнување на сфаќањето за Бог Отец, преземена од литургиски текстови што говорат за "Предвѣчнаго и непостижимаго, соприисосејуцнаго невидимомоу Отцоу.."или други богослужбени книги.¹⁹ Сликарот на сливничкиот живопис знае дека Бог Отец е телесно невидлив, а со легендата-натпис тоа и го потенцирал. Затоа околу неговиот лик не напишал Исус Христос, иако во ореолот, сепак, има крст. Христовото име стои само крај св. Дух-гулабот. Со крстот е добиена симболиката на најавувањето на Оној што ќе го спаси светот, односно на Себеси, кој ќе биде овоплотен за да го спаси човештвото, односно Оној кој бил предвечен, кој постои и кој ќе биде.²⁰ Во тој и во контекст на тематско-програмскиот печат на нартексот во Сливница, посебно е интересна топографијата на фреските.

Уште на прв поглед, претставата асоцира со иконографијата на новозаветна св. Троица од т.н. вертикално-центричен тип, кој во видното сликарство се појавува во XIII век и во којшто преовладува положбата на гулабот-св. Дух врз градите на Исус Христос.²¹ И во ретките поствизантиски претстави на св. Троица од овој иконографски тип во Македонија - во куполата од црквата на Полошкиот манастир²² и од сводот над олтарот во Трескавец,²³ положбата на св. Дух е таква. Колку што знаеме, само во претставата на св. Троица од последните децении на

¹⁷ Мирковић Л., нав. место.

¹⁸ За таквото значење, сп. Бабић Г., Краљева црква, 66-68.

¹⁹ Од стихослови на утрена на Раѓање Христово, сп. Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава, Београд 1971. Мноштво примери и толкувања донесува Архим. Поповић Ј., Догматика православне цркве, 172-173.

²⁰ Како да се имале предвид толкувањата: "Овоплотувајќи се Господ со Себе ги соединил небото и земјата и духовно, невидливото го споил со видливото и создадената природа ја покажал како единствена"или " Низ самиот Логос, кој овоплотен станал видлив и опиплив, се јавувал Отецот и сите во Синот го виделе Отецот, зашто Отецот е невидливото на Синот, а Синот е видливото на Отецот." (Архим. Поповић Ј., н. д., 8-9, 52)

²¹ Грозданов Ц., Охридско видно сликарство од XIV век, 164

²² Натписот-легенда во Полошко, Исус Христос Саваот, е од подоцнежнo време, кога црквата била пресликана, но според зачуваниот лик на Христос Емануил на чии гради е гулабот, се претпоставува дека композицијата датира од живописот во XIV век, сп. Поповска-Коробар В., Полошки манастир Св. Ѓорѓи, каталог од изложба, Музеј на Македонија, Скопје 1998, 10.

²³ Митревски Н., Света Троица во фрескоживописот на манастирот Трескавец од 1570 година, Пелагонитиса бр. 12, Битола 2001, 115-120

XVI век, од сводот во црквата на Струпецкиот манастир, Бугарија, св. Дух произлегува од Отецот.²⁴ Иако подоцнежн и од поинаков тип, многу илустративен пример за разбирањето на Бог Отец под името Саваот, е претстава во манастирската црква Св. Пречиста Кичевска, каде што зографот Дичо детално, со натписи ја "објаснува" сликата на св. Троица.²⁵

Создадена традиционално врз основа на пророчки визии и поткрепена од богослужбени текстови, сливничката претстава посматрана низ топографскиот однос на сцените е поширока во значењето и содржи навестување на идни случувања. Во непосредно опкружување се сцените што ги илустрираат почетните строфи од Акатистот и една посебна илустрација на стих од песната О Тебе радуетсја. Така, таа ја искажува главната христијанска догма со акцент врз целосното учество на св. Троица во чинот на инкарнацијата,²⁶ низ речовита симболика постигната со комбинирање на химнографски сцени. Визуелното изразување на тринитарноста лесно се согледува со погледот на илустрацијата "...и стана Младенец, нашиот Бог кој е пред вековите.." (Н МЛАДЫНЕЦЪ БНС ПРЕЖДЕ). Исус Христос е претставен како Емануил носен на престол од херувими, благословува и држи заворен свиток, а сијанието што го опкружува е во облик и боја на ѕвезда, сонце што "се движи" од многуоки крилести небесни сили. Сцената е во продолжение на илустрацијата на IV строфа од Акатистот, која го симболизира безгрешното зачнување: "Силата на севитиот ја осени.." (...Н БАСЕНИ ТОГЪНЪ/ ПОСЛАНЫ БЪ). На тој начин - одделно, а заедно, истакнувајќи ја божествената и човечката природа на Христос, јасно е олицетворена замислата за покажување на овоплотувањето на св. Троица. Следејќи ја идејата по вертикала, веднаш под IV е и сцената-слика на XV строфа, која и самостојно е симбол на Тројството во песната на Акатистот²⁷:

²⁴ Кисова М., За едно рядко изображение на Новозаветна света Троица во поствизантиската монументална живопис, Проблеми на изкуството, извѣрен брой, София 1998, 44-51, каде што се наведува и еден пример од XV век на Крит.

²⁵ Околу св. Дух пишува: "от оца исходештего", околу Саваот - "безначални отец от ветхаго дне" (држи книга со текст од трети антифон од литургија на Раѓање Христово: "из чрева прежде денци родих те"), а Христос е сигниран како "собезначални син Слово Божје Исус Христос", в. Тричковска Ј., нав. место.

²⁶ "Бог не би можел да биде роден ако Он самиот не влезе во утроба...И така се симнува Логос Син, величеството на светиот Дух присуствува, силата на Отецот осенува за во тајната на светото зачнување да учествуваат цела Света Троица" (Архим. Поповиќ Ј., н. д., 28-29)

²⁷ За иконографијата на оваа строфа во поствизантиските примери, в. Серафимова А., н. д., 155-156, со постара литература.

ТО.." (ВАСЬ БѢ ОТСОУПЛЫ ВЯ ВШНЬИХЪ НИКАКОЖЕ:).

стите, го остварува и значењето на Последниот суд во своевидна варијанта.²⁸

кое не се докажува туку се покажува".²⁹

Христiоваѣѣа ѣенеалоѣија и сѣарозавеѣѣниѣе ѣророци

те навестија.

потеклото на Христос од царот Давид, но од различните синови (според Матеј од

Грозданов Ц., Охридскиот живопис, 165.

²⁹ Архим. Поповић Ј., н. д., 101

Соломон, а според Лука од Натан). За прикажувањето на Христовите предци големо влијание има и богослужбата во двете недели пред Божик, кога се празнува споменот на црковните отци, праотците и на сите старозаветни праведници што го очекувале доаѓањето на Месијата. Спомнувајќи ги сите родоначалници на Божјиот народ, оние кои живееле до и според законот даден на Сион (од Адам до Јосиф, мажот на Марија), како и оние што го пророкувале и проповедале Христа, Црквата поучува, во денот на Раѓањето Христово да се размислува за нивната вера и живот и да се оди по нивниот пример.³⁰ Прикажувањето на Христовата генеалогичка во контекст на неговото откривање меѓу луѓето и едновременото подвлекување на заслугите на Богородица, особено се развил во ѕидното сликарство од XIII и XIV век низ различни иконографски облици (цели фигури, допојасја) и со различна просторна застапеност (околу апсидата, во највисоките зони на наосот, во куполата, во припратата). Изборот и бројноста на личностите варира според литературната основа на замислената слика (евангелски, старозаветни или литургиски текстови), при што, не оддалечувајќи се од базичната тема се изразуваат нијансирани значења.³¹ Во живописот од поствизантискиот период предците на Христос се прикажувале исто така, но темата не е доволно обработена или сè уште не се објавени повеќе примери.³²

³⁰ Булгаковъ В. С., Настольная книга для священно-церковно-служителей, Москва 1993, 499-501

³¹ За темата со примери во средновековните споменици, в. Underwood A. P., *The Kariye Djami*, vol. I, New York 1966, 49-52; Бабић Г., Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 76-87; Djurić J. V., *Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Prôtaton*, Хиландарски зборник 8, Београд 1991, 39-45; Тодић Б., Старо Нагоричино, Београд 1993, 94-99; истиот, Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998, 96, 99-101; Радовановић Ј., Христови преци по телу у живопису манастира Хиландара, Осам векова Хиландара, Научни скупови књ. XCV, САНУ, Београд 2000, 639-651; Војводић Д., О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском ѕидном сликарству с краја XIII века, ЗРВИ 37, Београд 1998, 121-150.

³² За дванаесетмина синови на Јаков во апсидата, како и за други старозаветни предци меѓу наосот и нартексот на црквата Св. Петар и Павле во Велико Трново (крај на XV или почеток на XVI век), в. Пенкова Б., Христовата генеалогия в стенописите на търновската църква на апостолите Петър и Павел, ЗРВИ 44, Београд 2007 (во печат). Искажувам благодарност на колешката Бисерка Пенкова за увидот во нејзиниот ракопис. За единствениот познат пример на нивното прикажување во куполата на наосот (1591/2) на црквата во Кучевишкиот манастир, в. Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 55-56. Ги има во ексонартексот на Св. Никола Филантропинон, сп. Γαριθηφ Μ. – Παλιουραφ Α., *Μοναστήρια Νησους Ιωαννινων*, Ζωγραφική, Ιωαννίνα 1993, εικ. 244. Познати се поединечни ликови и во манастирите Никољац (седумдесеттите на XVI век), Пива (1604) и Добриловица (1613), сп. Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије (1557-1614), Београд 1965, 182, 200, 210; во параклисот Св. Три Јерарси од манастирот Варлаам на Метеори, сп. Σαπτανίκου Δ. Ε., *Ο Ζωγράφος διακοσμοφ*

Идејно блиска во пораките е и иконографската тема Лоза Јесеева, чијшто основен библиски извор е пророкувањето на Исаија (Ис. 11, 1-3; 7,14) и новозаветните пасуси (Матеј 1, 1-16; Евр. 11, 9-40) како литургиски читања околу Божик и празниците на Богородица. Низ долгата ликовна традиција Лозата се карактеризира со задолжително претставување на предокот Јесеј во коренот на генеалогското стебло, кое во својата средишна гранка при врвот го има ликот на Богородица и завршува со Христос. Двата типа на иконографско претставување на Лозата на Јесеј (едноставен и сложен), генерално се разликуваат по обликувањето на генеалогското стебло (како дрво или акантусова лоза) и според тоа дали се претставени само индивидуални претстави или во рамките на композицијата се вклучени и старозаветни сцени и слики од земниот Христов живот.³³

Заслужува да се одбележи уникатниот пример во прикажувањето на генеалогичката во црквата на Светите Петар и Павле во Велико Трново, каде што се идентификувани и 12 старозаветни жени.³⁴

Духовно-историската врска меѓу содржините на Стариот и Новиот Завет, што се обелоденува низ личноста на Богородица, во уметноста се изразува и со групирање пророци, кои држат отворени свитоци со текстови што ја слават Богородица и овоплотувањето од неа, носејќи и атрибути како ликовен знак на пророштвата. Иконографската тема Пророците те навестија, чија втемеленост во црковната химнографија добива свое специфично вообличување во епохата на Палеолозите, била присоединувана и кон Лозата Јесеева.³⁵

του παρεκκλησιον των Τριων ιεραρχων της Μονης Βαρλααμ στα Μετωρα (1637), Τρικαλα 1997, 196–203.

³³ За историјатот на темата со нејзините основни карактеристики и со средновековни примери, в. Milanović V., *The Three of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme*, Зограф 20, Београд 1989, 48-59, со постара литература; истата, Старозаветне теми и Лоза Јесеева, Зидно сликарство манастира Дечана, Граѓа и студије, САНУ, Београд 1995, 213-240; Томић О., Лоза Јесеева у манастиру Морача, ЗПУ 26, Нови Сад 1990, 89-118, со компаративна анализа и во однос на други поствизантиски примери на Балканот. За единствената позната композиција во Македонија, која датира од 1630/31 г., в. Серафимова А., Лозата Есеева во припратата на кучевишките Свети Архангели, ГЗФФ, кн. 27(53), Скопје 2000, 133-162.

³⁴ Пенкова Б., н. д. Авторката го образложува своето толкување на композицијата за која смета дека не ја претставува темата Лоза Јесеева, како што била определена од претходните истражувачи (сп. Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 278). Таа соопштува и за медалјони со ликови на старозаветни жени во Лозата Јесеева од Св. Димитрија во Арбанаси од XVII век.

³⁵ За химнографските извори, историјатот и иконографските облици, в. Милановић В., Пророци су те навестили у Пећи, Архиепископ Данило II и негово доба, САНУ, кн. LVIII, Београд 1991

Симболиката од пророштвото на пророкот Исаија, кое ја навестува и Богородица, се изразува и со иконографска тема Богородица како Гранка на коренот Јесеев, за која се смета дека постепено се образувала од генеалогското дрво, поставувајќи ја во фокусот Богородица со Христос, но без присуство на ликот на Јесеј. Појавувајќи се на Запад речиси истовремено кога и темата Пророците те навестија во византиската уметност (XII век), под чие влијание веројатно се должи и отсуството на Јесеј, темата широко се распространила особено во иконописот.³⁶

Ликовите од хоризонталната генеалогска лоза во Св. Богородица Сливничка се распоредени без прекин во две групации - праведници и пророци. Првите се во југозападниот дел од нартексот - од средината на јужниот до северниот агол на западниот сид, а вторите од западниот агол на северниот сид, преку целиот источен и до средината на јужниот сид, каде што се спојуваат со ликовите на праведниците. Веројатно заради прозорецот, на јужниот сид се изведени 7, а на другите сидови се по 8 медалјони. За да се уточни идејната порака во оваа зона, во која не може веднаш да се распознае почетокот на прикажаното, идентификацијата на ликовите ја правиме по групи, на секој сид одделно. Имињата и текстовите на свитоците што се пишуваат претежно на црковнословенски јазик, но наместа и на грчки јазик со словенско писмо, ги донесуваме без расчитување, во обликот во кој се напишани.³⁷ Поради грешките во испишувањето или непрецизноста на имињата, не може секогаш со сигурност да се идентификува насликаната личност. Во некои случаи посочуваме на алтернативни идентитети, доколку постои заснованост во книжевните извори и во ликовната традиција.

(=Данило II), 409-423, со постара литература. За Пророците те навестија непосредно до Лозата Јесеева, сп. Бабић Г. во книгата Д. Панић-Г. Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975, 74-78.

³⁶ За оваа иконографска тема по повод илустрацијата на проимониот на Акатистот во еден ракопис од XVII век, в. Ασπρά-Βαρδαβάνη Μ., Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον Κωδικό Garrett 13, Princeton, Αθήναι 1992, 36-42, со постара литература.

³⁷ Библиските текстови се цитирани според изданието на македонски јазик, Свето писмо (Библија), Македонска православна црква, 1991². Компарацијата на ликовите во однос на сликарските прирачници се прави според изданијата на Медић М., Стари сликарски приручници II, Београд 2002 (=Медић М., II) и Медић М., Стари сликарски приручници III, Београд 2005 (=Медић М., III), каде што е даден и грчкиот текст на прирачниците.

Првиот праведник во западната половина од јужниот сид е патријархот Рувим³⁸ (ΠΡΑΒΕΔΝΙ ΡΟΥΒΗΜΗ), првородениот од дванаесеттемина синови на Јаков (1 Мој. 35, 22-23; 5 Мој. 27, 12-13; 29, 8; 1 Лет. 2, 1). Во Сливница тој е единствениот претставен од родоначалниците на израилските племиња.³⁹ (Т. LXXXIII)

До крајот на јужниот сид се претставени царевите Амон⁴⁰ (ΠΡΑΒΕΔΝΗ ΑΜΟΝΑ), и Езекија⁴¹ (ΠΡΑΒΕΔΝΗ ΖΗΚΕΙΛΗ), кои се наведени во родословната листа на Матеј (1, 9-10). Иако со различна зачестеност, обајцата јудејски цареви се сликале помеѓу Христовите предци во фрескоживописот.⁴²

Во самиот јужен агол на западниот сид, во цветот е сместено допојасје на млада жена со ореол, во црвен мафорион и без појаснување пред нејзиното име Марија (ΜΑΡΙΑ). Таа е свртена во полупрофил, со подадена лева рака кон праведниците што следуваат, а десната рака ѝ е прекриена со мафорионот. За идентитетот на овој лик би требало да се размисли за две можности. (Т. XC)

Според изгледот и јасната легенда, првата можност е дека овде е насликана на света Дева Марија, чие потекло од линијата на Давид не е експлицитно кажано во Светото писмо (Мат. 1,18; Лука 1, 27; 3, 23; Рим. 1, 3), но во контекст на Христовата генеалогија е логично согласно стиховите на празнокот Раѓање на

³⁸ Белокоп, куса бела брада, со круна, со кренати раце кон небото (Медић М., III, 235, старец со шилеста брада).

³⁹ Тие групно се набројуваат во службата во неделата на праотците, а во развиените генеалогии во византиското сликарство сите биле прикажувани и поединечно, сп. Војводић Д., н. д., 133. Во сидното сликарство Рувим е застапен околу апсидата на охридска Перивлепта (Миљковиќ-Пепек П., Делото на зографите Михаил и Еutihиј, Скопје 1967, 48), во северозападното кубе на Богородица Љевшика (сп. Живковић Б., Богородица Љевшика, Цртежи и фреске, Београд 1991, 14); околу апсидата во Св. апостоли Петар и Павле во Велико Трново (Пенкова Б., н. д.); во првата зона од ексонартексот во Филантропинон (Γαριδης Μ. – Παλιουρας Α., Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, εκδ. 244); во куполата под Христос Велик архијереј во наосот на Кучевиште (Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, 55); во највисоката зона во параклисот Св. Три Јерарси (Σαμψαλικοу Δ. Ε, н. д., 198, каде што се наведени и примери во околните места). Во иконографската тема Лоза Јесеева не ни се познати примери.

⁴⁰ Старец со долга брада, со круна и со кренати раце кон небото (Медић М., III, 237, просед).

⁴¹ Млад и голобрад, со круна, кренал раце кон небото (Медић М., III, 237, старец со шилеста брада).

⁴² Само Езекија го има во Кралевата црква во Студеница (Бабић Г. Кралева црква, 86) и во Лозата Јесеева во Дечани (Милановић В., Старозаветне теме, 228), а само Амон е насликан во Лозата во Св. Апостоли во Солун (Дионисопулос Н., Лоза Јесејева у Светим апостолима у Солуну, Зограф 21 (1990), 63). Обајцата се застапени во Хора (Underwood, n. d., 50), Хиландар (Радовановић Ј., Христови преци по телу, 643), во Велико Трново (Пенкова Б., н. д.) и во Лозата во Кучевиште (Серафимова А., Лозата Есеева, 152).

Богородица.⁴³ Марија во овој контекст била претставена како "Божје дете", како што за Божји син се смета и Адам (Лк. 3, 38). Познатата антитеза на искупувањето и гревот, одразена во паралелизмот Марија - Ева, што честопати е спомнувано во литургиските текстови,⁴⁴ исто така, можно е да била инспирација на сликата во Сливница. Ако илустрациите на Акатистот, во зоните над оваа со предците, се посматраат како историја што следува по овоплотувањето, тогаш Марија овде можела да добие место како гранка од коренот на Јесеј, како Давидова ќерка, како спојка на Стариот и Новиот завет. Од распоредот на фреските во овој дел од нартексот, очигледно е дека тоа не било сторено случајно.⁴⁵ На оваа постапка со вклучување на Марија, најпрвин како човечко битие меѓу Христовите предци по тело, која потоа, во горните зони се слика како Мајка Божја, би требало да се гледа како на поствизантиска иконографска иновација во Сливница. Многу е веројатно и едноставното објаснување дека Марија овде била сместена под влијание на иконографијата на Лозата Јесеева.

Втората можност за оваа личност е да постои грешка во пишувањето на името и таа да ја претставува старозаветната пророчица, (праведна) Марија(м),

⁴³ Тропар, глас 4. на претпразништвото и на празникот Раѓање Богородичино, стихослови глас 4. на утрена, се пее: "Ќт корене Јесеева и ѿт чреслъ Давидовиѡхъ Богоотроковица Марїа рождаетсяѧ днесѧ намъ" (Зборник црквених богослужбених песама, 83, 86).

⁴⁴ За тоа, иако во друг контекст, сп. Татић-Ђурић М., Марија - Ева, прилог иконографији једног типа Оранте, ЗЛУ 7, (1971), 209-210.

⁴⁵ Марија е насликана веднаш под композициите што се нејзина и префигурација на овоплотувањето (Сонот на Јаков, Мојсеј со несогорливата капина), но и под сцените што се илустрации на 4. кондак (Прекорот на Јосиф), на 9. икос од Акатистот (единствен од т.н пофален/ догматски дел во Сливница) на јужниот сид, како и 4. икос (Раѓањето на Христос) на северниот сид. Особено е постигната силна симболика со поставеноста еднододруго на старозаветната сцена Сонот на Јаков и неговата борба со ангелот и илустрацијата на 9. икос, каде што се искажува онемувачки воскит кон Дева Марија, која необјасниво остана девица и по раѓањето. Токму под нивниот спој (предвестено-оставерено) е фиданката со Марија во отворен цвет. Не е случајност и тоа, што во првата зона, во истиот југо-западен агол, е претставен еден од византиските поети, Теофан Грапт, никејски епископ (+843 г.), познат по химнографските текстови посветени на Богородица: канони за Октоихот, за Триодот, на пророците и православјето, првите тропари на пасхалниот Богородичен канон, канон за Благовештение и друго (Скабалланович М., Толковый Типикон, Вып. 1, 2, 3, Москва 1995, 458).

Да укажеме и на бојата на мафорионот на Богородица, која секаде е темноцрвена, освен во илустрацијата на 4. стих од химната О Тебе радуетсяја, каде што таа е во светлоокер фустан со царски обележја, бела капа и круна на главата. Меѓу земните предци Марија е облечена во трета боја, мафорионот е цинобер.

сестрата на Арон и Мојсеј (4 Мој. 26, 59), иако не е насликана како старица.⁴⁶ Таа е позната по пеењето во слава на Господ, кога Мојсеј го повел народот Израилев преку Црвеното Море во пустина (2 Мој. 15, 20-21), како и по првата стихира на вториот канон на Богородичиното Успение од св. Јован Дамаскин, што е неколкукратно визуелизирано во ѕидното сликарство.⁴⁷ Маријам била вклучувана и во прикажувањето на Христовата генеалогичка,⁴⁸ но не можеме да бидеме сигурни дека таа е и во Сливница.

Во следниот медалјон е претставен средовечниот лик со круна, именуван како праведен Јован (ПРАВЕДНИН ЮВАН), кој во евангелијата на Матеј и Лука не е застапен, поименично не се споменува во Неделата на светите праотци, а меѓу публикуваните композиции поврзани со Христовите предци, не ни е позната ниту една негова претстава. Останува само да претпоставуваме дека ако сликарот не згрешил во пишувањето на името, овде веројатно го насликал првосвештеникот Јован, синот на Симон, водачот и управител на Јудејците (1 Мак. 16, 1-24), што би можело да го поврзе и со цар Давид преку синот Натан.⁴⁹ (Т. ХС)

Ако е во прашање погрешно напишано име, тогаш овде можеби е насликан праведниот Јов, кој се споменува во Неделата на праотците,⁵⁰ го има меѓу Христовите предци во сликарски прирачници,⁵¹ а со круна е претставуван зашто

⁴⁶ Маријам е опишана како старица, меѓу 17 старозаветни жени во ерминијата на Дионисиј од Фурна, во групата што следува по праотците надвор од родословот (Медић III, 241).

⁴⁷ Грозданов Ц., Охридско ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 66-68, со постара литература

⁴⁸ Маријам е една од дванаесетте идентификувани старозаветни жени од црквата Св. Петар и Павле во Велико Трново, в. Пенкова Б., н. д.

⁴⁹ Хипотезата е обид да се протолкува можната причина за сликање на праведен Јован со круна и почива на претпоставената намера на сликарот. Според старозаветниот текст, Јован е преживеаниот син на првосвештеникот Симон, кој пак, бил убиен во Јерихон заедно со другите двајца синови, Мататија и Јуда. Споредбата на родословот на нивниот предок, Мататија од Модин, од чие колено е Јован, даден на почетокот на Првата Книга Макавејска (1 Мак. 2, 1-5), со генеалогичката прикажана во евангелието по Лука (3, 25-30), каде што двапати се спомнува името Мататија, како и името Симеон, можниот прадедо на Јован, нуди генеалогичка врска. Се подразбира прескокнувањето на некои потомци заради познатиот закон, кажан од Господ на Мојсеј, како да се спроведува наследственото право, со што се шири и одржува племето (4 Мој. 27, 1-11). Круната што му е насликана на Јована, би укажувала дека ктиторот и/или зографот во Св. Богородица Сливничка го искажале своето сфаќање за царското достоинство на Христос преку обајцата Давидови синови.

⁵⁰ Булгаковъ В. С., н. д., 499

⁵¹ Во Првиот ерусалимски ракопис Јов е меѓу праотци, праведници и пророци (Медић II, 197), кај Дионисиј од Фурна тој е наведен меѓу предците што се надвор од родословот, опишан како старец со круна на главата (Медић III, 239).

бил сметан за цар кој владеел со Едом под името Јовав (1. Мој. 36, 33).⁵² Во потрага по загадочната личност, иако не ни се познати ликовни претстави, сепак, да го спомнеме и името (слично на Јован) Јоанан, познато од Стариот Завет меѓу синовите Левијеви и Аронови (1 Лет. 6, 9), како и од родословната листа на евангелистот Лука, во која двапати се спомнува вакво име (Лк. 3, 27, 30). Треба да се истакне дека почетната буква употребена за името Јован, не се повторува и при имињата на Јона или на Јоил.

Од потомците на Давидовиот син, царот Соломон, се претставени Озија⁵³ (ПРЯДН ѠЗОН), Аса⁵⁴ (ПРЯБЕДНН ЯСНН), Ровоам⁵⁵ (ПРЯБЕДНН БОАМН) и неговиот син Авија⁵⁶ (ПРЯДИНН ЯВНОУ), сите наведени кај евангелистот Матеј (1,7-9) и вообичаено претставувани во темите поврзани со генеалогичката.

Последните двајца праведници од западниот сид, се свртени еден кон друг, имаат идентични физиономии на старци со долга, бела коса и брада и се облечени во хитон и химатион префрлен преку обете рамена. Едниот би требало да е Сит (ПРЯБЕДИНН СОВТИТ), синот на Адам (1 Лет. 1,1; Лука 3, 38), а другиот е Исус Навин (ПРЯБЕДНН СОВСАНАБІНА), служителот на Мојсеј и еден од неговите избраници (4 Мој. 11, 28). Обајцата се споменуваат во Неделите на светите праотци и на светите отци,⁵⁷ и се застапени во сликарскиот прирачник.⁵⁸ (Т. ХС)

Претставувањето на Сит при истакнувањето на човечкото во Христос, што согласно евангелието е доведување до Адам, синот Божји, е познато од ма-

⁵² По повод претставата на Јов со круна во цариградска Хора, речено е дека неговото царско достоинство не може да се најде во денешните верзии на Библијата, меѓутоа, содржано е во една одломка додадена на последното поглавје во Книгата на Јов во верзија на Септуагинта, која вели дека Јов првобитно е познат како Јовав и се идентификува со царот на Едом од текстот на Првата Книга Мојсеева, в. Underwood, n. d. 56. Јов е насликан со стема и меѓу Христовите предци во насот на Лесново, сп. Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998, 63, сл. 48

⁵³ Млад, голобрад, со круна (Медић М., III, 237, цар, син на Јорам, просед со округла брада).

⁵⁴ Средовечен со пробелена брада, без круна (Медић М., III, 237, цар, син на Авија, старец со шилеста брада).

⁵⁵ Млад и голобрад, без круна, свртен кон Аса (Медић М., III, 235, цар, син на Соломон, проникната брада).

⁵⁶ Средовечен со долга, темна брада, со круна и кренати раце (Медић М., III, 237, цар, син на Ровоам, млад, со округла брада).

⁵⁷ Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава, Београд 1971, 183, 188

⁵⁸ Во ерминијата на Дионисиј од Фурна Сит е меѓу праотците по родословот, а Исус Навин меѓу "останатите надвор од родословот" (Медић М., III, 231, 239).

лубројни примери.⁵⁹ Освен што Сит е метафора на новото поколение со Божја заслуга (1 Мој. 4, 25-26), интересно е да се одбележи популарноста и на апокрифите во кои се раскажува за неговиот престој во Рајот, пред смртта на Адам, за Дрвото на животот, покајанието и простувањето на првиот грев.⁶⁰

Праведникот Исус Навин, еден од двајцата преживеани во пустината, кого Господ го избрал за водач на Израелскиот народ зашто "во него има Дух" (4 Мој. 26, 65; 27, 16-18), често е застапен во Христовата генеалогичка приказуван е на видно место меѓу предците и старозаветните пророци, меѓу другото и заради библиската книга наречена по неговото име.⁶¹ Со оглед на тоа дека Исус Навин бил со пророкот Мојсеј на Синај при предавањето на таблиците (2 Мој. 32, 16-17), треба да се одбележи и позиционираноста на неговиот лик близу до композицијата со таа содржина. Спомнувањето на Исус Навин во службата на Неделата на светите праоци, заедно со тројцата Евреи Азариј, Мисаил и Ананиј, веројатно има свој одраз и во поставеноста на неговиот лик веднаш под композицијата Три-

⁵⁹ Сит е прикажан во наосот во Сопокани (Живковић Б., Сопокани, Цртежи фресака, Београд 1988, 8-9; сп. Тодић Б., Старо Нагоричино, 98, заб. 63), во Христос Хора (Underwood, n. d., 49), се претпоставува дека бил насликан во специфичната генеалогичка лоза во Велико Трново (Пенкова Б., н. д.), забележан е во Николац во северниот премин во олтарот, а во Добриловина меѓу предците во средниот дел на источниот ѕид во нартексот (Петковић С., н. д., 182, 210).

⁶⁰ Види "Слово за Адама и Ева од начало до свършека", in Стара Българска литература, Том I, Апокрифи, съставителство и редакция Д. Петканова, София 1982 (=Апокрифи), 35-40. Овој апокриф во грчката книжина е познат како дел од Апокалипсата на Мојсеј или како самостојна творба, а во словенската е познат во три варијанти што делумно се совпаѓаат. Преводот на првата варијанта, која е и најпопуларна меѓу јужните Словени, е направен во X век, а најстариот зачуван препис датира од XIV век (Исто, 348). За една западна варијанта на легендата, сп. Радовановић Ј., Иконографске забелешке из Дечана, Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, САНУ, Београд 1988, 137.

⁶¹ Го има на лакот околу апсидата во Перивлепта (Миљковиќ-Пепек П., нав. место), во северната купола во Христос Хора (Underwood P. A., n. d., 50), се претпоставува и во Старо Нагоричино (сп. Војводић Д., н. д., 134, заб. 57), во северозападните мали куполи во Грачаница (Тодић Б., Сликарство у доба краља Милутина, 101, заб. 41) и во Хиландар (Радовановић Ј., Христови преци по телу, 646), како и во куполата од припратата во Лесново (Габелић С., н. д., 160-162). Во поствизантискиот период Исус Навин се среќава и меѓу пророците во сводот од наосот на Лескоец (Суботиќ Г., Охридската сликарска школа од XV век, Скопје 1980, 97, црт. 76), во Велика Хоча од 1577 г., а во црквата Воведение, Липљан од крајот на XVI-почетокот на XVII век го има над царските двери во отворот на ѕиданиот иконостас (Петковић С., н. д., 178, 195); во наосот од 1619 г. на манастирската црква во Завала (Кајмаковић З., Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971, сх. XXVIII), како и во генеалогичката низа во параклисот на манастирот Варлаам на Метеори (Σαλπιγκου Δ. Е, н. д., 199). Примери во Лозата Јесеева не ни се познати.

те момчиња во вжарена печка.⁶² Символика има и во "комуникацијата" меѓу Сит и Исус Навин. Како најран предок по плот во сливничката генеалогичка, Сит, потомот на оној кому со Христовото овоплотување му се простени гревовите, е свртен кон Исуса Навин, како кон своевидна Христова префигурација, кој како Христос можел да им носи спокој и надеж на оние што веруваат (Евр. 4, 1-12).

На северниот сид (Т. LXXXIV), ликовите на пророците почнуваат во западниот агол со еден, нам непознат, пророк Вамелех (ПѢОКЪ ВАМѢЛЕХЪ), чијшто свиток има неодредена содржина: О/ѠѢС/О КЇ/ѠѢО/ТОКѢ. Во идентификацијата на овој старец со куса, округла брада, можно решение би нудела блискоста со името Авимелех, кое се спомнува во различни старозаветни текстови.⁶³ Неговата позиција, пак, до следниот насликан пророк Варух, упатува на еден популарен апокрифен текст за пророкот Јеремија и покорувањето на Ерусалим, во кој се раскажува како јунакот на големиот пророк, етиопјанецот Авимелех, заедно со Варуха го погребале Јеремија.⁶⁴ Важно е да се спомне и тоа дека оваа повест била во состав на еден Стиховен пролог во препис на познатиот скриптор од времето на охридскиот архиепископ Прохор, Висарион Дебарски.⁶⁵

Младиот голобрад Варух (ПѢОКЪ ВАГОВУХЪ) држи свиток со текст упатен на Богородица: БОГО/ГОДИ/ЦѢ Д/ЕО Т/СИ, но тој не нуди поспецифичен извор.⁶⁶ Книгата на пророк Варух им припаѓа на неканонските, а во Библијата е поместена како корисен прилог на Книгата на пророк Јеремија. Паримијата што се чита од

⁶² Во Христос Хора, Исус Навин е точно меѓу пророците Мојсеј и Даниил, по кој следуваат и Мисаил, Азарија и Ананија (Underwood A. P., nav. mesto).

⁶³ Еден Авимелех е познат како цар на Филистејците (1 Мој. 20, 1-18) или цар на Герар во времето на Исак (1 Мој 26, 1-22; 26, 26-31), еден е синот на Гедеон, кого Господ го казнил за убиството на 70 браќа (Суд. 9, 53-56) и еден кој бил свештеник во времето на цар Давид (1 Лет. 18,16).

⁶⁴ Види "Слово за пророк Јеремија и за поробането на Јерусалим", in Апокрифи, 77-85. Во овој текст се говори за маката по татковината, верноста кон родот, за човечката истрајност и духовната сила. Најраниот пример на творбата е од XII-XIII век, го има во преписи од XIV до XVI век и е широко распространет во јужнословенската книжнина. Еден таков пример бил распространет во Скопско (Д. Петканова, in Апокрифи, 354-355).

⁶⁵ За ракописот (No. 75, БАН, л. 1206-1266), сп. Петков Г., Четири преписа на Стишния пролог от XVI век в ръкописи на Висарион Дебърски, Българският шестнадесети век, Сборник доклади, Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, София 1996 (=Българският шестнадесети век), 356. За делата на Висарион Дебарски и нарчките од охридката архиепископска црква, види поопширно во истиот Зборник, кај Николова С., Ръкописите на Висарион Дебърски и текстовата традиция на Стари Завет, 363-397.

⁶⁶ Сп. Медѝ М., III, 243, 247, каде што описот е за старец со округла брада, а стиховите, предвидени за празникот Раѓање Христово се други.

неа на вечерна на Раѓање Христово, се возгласува како пророштво Јеремиино.⁶⁷ Претстави на пророк Варух во генеалогските теми не ни се познати.

Натаму следуваат пророците Јелисеј (ПРОГОЪ ЕЛНѢЇ) и Илија (ПРОКЪ ИЛИЈА) кои се свртени еден кон друг. Во контекст на генеалогичката, поединечно или заедно, тие се среќаваат со своите текстови, на Јелисеј: ОЧЕ/ОЧЪ/КОЛ/ЪСН/НЦА/М⁶⁸ и на Илија: РЪБН/ОВІ ПО/Р.НО/..БО/...⁶⁹.

До крајот на северниот сид се насликани пророците Јоил (ПРОГОКЪ ІОУАЬ) со текст: АС ВН/ДЕХ/СТІА/БЪ ѿ/...,⁷⁰ Амос (ПРОКЪ АМОС) со текст: ЕПОН/МОН/ ТЕСТНН/НМЕР/АН КІ,⁷¹ Авдија (ПРОКЪ АВДІН) со текст: АС ВНА/ЪХ СЛО/БО/БОЖНЕ,⁷² и Јона (ПРОКЪ ІОНА) со текстот СЕІ АГ/АНЦЪ/БОЖІ/РЪХН.⁷³

На источниот сид (Т. LXXXII), се претставени пророците(с.-ј.): Јеремија (ПРОКЪ ЕРЕМИЈА) со текст: АЗ В/ЃДЪХ/СВІ/Т,⁷⁴ Соломон (ПРОКЪ СОЛОМОНЪ) со текстот:

⁶⁷ Булгаковъ В. С., н. д., 389; сп. и Медић М., II, 309 (Книгата на поп Данило).

⁶⁸ Средовечен, прокелав со куса, темна брада; текстот (4 Цар. 2, 12) е препорачан за Јелисеј и во прирачникот при сликање пророци во купола (Медић М., II, Книгата на поп Данило, 355). Истиот текст Јелисеј го има во Лозата Јесеева во Морача, сп. Томић О., н. д., 108.

⁶⁹ Старец со долга коса и брада. Текстот (3 Цар. 19,10 или 14) има литургиска смисла во навестување на Христовото Вознесение, сп. и Поповић Љ., Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи, Архиепископ Данило II, 457. Во композициите Лоза Јесеева пророкот Илија е прикажан со истиот текст во Св. Апостоли во Солун (Дионисопулос Н. н. д., 68) и во Морача, сп. Томић О., нав. место.

⁷⁰ Средовечен со темна брада (Медић М., III, 243, црна брада разделена на две, но нема ист текст); текстот може да биде оној што го говори пророк Јаков во Пророците те навестија (Медић М., II, 333). Зборот "столбови" би можел да упатува и на стиховите од Соломоновите изреки (Изрек. 9, 1-2)

⁷¹ Старец со подолга коса и округла брада; текстот според Ам. 5, 18 ("Тешко им на оние кои го бараат денот Господен!") го има и во ерминијата на Дионисиј од Фурна (Медић М., III, 243).

⁷² Средовечен со пробелена брада (Медић М., III, 243, просед старец); текстот не е по ерминија; би можел да се идентификува, на пример, од Канонот, песна 3, што се пее на Преображение, или со првите зборови од книгата на Јона 1, 1, (сп. Поповић Љ., н. д., 454, заб. 100), но може да е и текст по Јер. 1, 4-5 ("И би до мене словото Господово..."), што се препорачува за пророкот Јеремија во Книгата на поп Данило (Медић М., II, 355).

⁷³ Келав старец со округла брада (Медић М., III, 243, но не и со истиот текст); овде текстот упатува на Христовата жртва и може да е и според Јеремија (11, 19), што се препорачува во Книга на поп Данило за Патот на Голгота (Медић М., II, 315). Во Морача е поврзан со сцената на Распятие-то во композицијата Лоза Јесеева, сп. Томић О., н. д., 113.

⁷⁴ Старец со долга брада (Медић М., III, 243, но не и истиот текст); овде е можеби употребен текстот предвиден за Јеремија во темата Пророците те навестија, во кој се говори за Богородица како пат кон животот (Медић М., II, 333; Медић М., III, 377).

ПРЕ/МОВ/ДРО/СТ,⁷⁵ Давид (ПРОКЪ ДАВНТ) со текст: СЛНІ/ШІ Н/ВІЖІ/ВДН,⁷⁶ Исаија (ПРОКЪ ІСАИИ) со текст што е вообичаен почеток на многу стихови: ІД/У М/Е КІ,⁷⁷ Малахија (ПРОЪ МАЛАХѢІ) со текст: ІДУ Н/МЕРА КІ/ЕХЕ/ТЕ ОС/КЛВАН/Н,⁷⁸ помладиот Захарија (ПРОКЪ ЗАХАРІИ) со текст: МНН ѠУ/КЕ ЗН/КІ О ѠО/МУ/ПАНТ/ЕС,⁷⁹ Гедеон (ПРОКЪ ГЕДЕОН) со текст: САНН/ДѢ М/КО Д/АЖЪ/ДѢ,⁸⁰ и Језекиил (ПРОКЪ ЗНКЕВЛ) со текст: АЗЪ РУ/ЧКОВ/ЗАЛТОВ/Ю.⁸¹

На јужниот сид (Т. LXXXIII) низата продолжува со уште четворица про- роци: Авакум (ПРОКЪ АВАКОВМ) со текст: СЛНШ/АХ ГН/ГЛАС Т/БОѢ/І УБОА/СЕ,⁸² Наум (ПРОКЪ НАУМЪ) со текст: ...ПРО/СѠПХ/КІ ТНС І/НПОСТІ,⁸³ Михеј (ПРОКЪ МНХИИ) со текст: КЕ СТИСЕ/ТЕК/ ѲЕТИ /КЕ ПН/МАНН/ТО ПОНН,⁸⁴ и Осија (ПРОКЪ ѠСИѢ) со текст: АЕГОН/ПХ СХ ѠАН/АТЕ ННН /КНПХ/ТОКЕ.⁸⁵

⁷⁵ Млад и голобрад со круна (Медић М., III, 241, со истиот текст од Изрек. 9, 1); текстот се чита како паримија на вечерните служби на празници Раѓање на Богородица, Благовештение и Успе- ние, сп. Милановић В., Пророци су те наговестили у Пећи, 410)

⁷⁶ Старец со круна; текстот од Псал. 44, 10 се чита на литургија на празникот Раѓање на Богоро- дица и Воведение, сп. Поповић Љ., нав. место.

⁷⁷ Старец со долга брада, како и во Книгата на поп Данило, веројатно со истиот текст според Иса. 13, 9 за денот Господов со гнев (Медић М., II, 354).

⁷⁸ Млад, голобрад како и во Книгата на поп Данило, заедно со тесктот за настапувањето на "де- нот кој гори како печка..", според Мал. 4, 1, (Исто, 355).

⁷⁹ Млад, голобрад; текстот е според Зах. 14, 5-6, "и ќе дојде Господ мојот Бог и сите светии..." (Исто).

⁸⁰ Старец со долга коса и кадрава брада (Медић М., III, 245, келав старец со округла брада); иако оросеното руно е негова позната пророчка метафора за Богородица (сп. Медић М., II, 333), текс- тот најмногу одговара на стихот од Псал. 71 (72), 6, препорачан во Книгата на поп Данило за пророк Давид на празникот Раѓање Христово (Медић М., II, 309), како и кај Дионисиј од Фурна (Медић М., III, 245).

⁸¹ Старец со шилеста брада (Медић М., III, 243, но не и истиот текст); овде текстот најмногу пот- сетува на старозаветниот предмет - златна стомна со мана, што обично се спомнува во свитоците на пророк Арон и одговара на Богородичината стихира во октоихот, глас 4., сп. Милановић В., нав. место.

⁸² Млад и голобрад со текст според Авак. 3, 2, како и во ерминиите (Медић М., II, 357; Медић М., III, 243).

⁸³ Старец со долга брада и текст според Наум 1, 6 "Кој може да устои против него?", како и во ер- минијата на Дионисиј од Фурна (Медић М., III, 243, старец со кратка брада).

⁸⁴ Млад и голобрад, со текст по Мих. 5, 4, "И ќе застане и ќе види и ќе ја нападне паствата со си- лата Господова", препорачано во Книгата на поп Данило за претставување во купола (Медић М., II, 352).

⁸⁵ Старец со округла брада; текстот е според Ос. 13, 14, "Смрт - каде ти е силата?", што е препо- рачано и во Првиот ерусалимски ракопис за сликање во купола, а во Книгата на поп Данило за празникот Воскресение (Медић М., II, 167, 317).

Претставените личности во оваа зона на нартексот се поврзани во улогата да сведочат за Христовата човечка природа, да воведат во прикажувањето на светата тајна на инкарнацијата на Бог Логос, низ која синтетички се изразува спасението на човечкиот род. Особената концепција во Св. Богородица Сливничка е уште една поствизантиска интерпретација на традиционалното прикажување на предците по тело, другите праведници и пророците во контекст на догмата, што е познато од сидното сликарство во спомениците од доцниот XIII и раниот XIV век.⁸⁶ Сливничката концепција на своевидно групирање, потсетува на развивањето на темата во куполите над западните делови од црквата или над припратите, со што им се придружува во истата намера да се историзира Христовото родословно стебло.⁸⁷ Овде почетокот на стеблото е царот Давид кој, за да не се прикажува двапати, заедно со Соломон е насликан во истата зона, но на источниот сид. Таквото решение ја следи нивната традиционална поврзаност со исток и со Благовештението,⁸⁸ кое пак, како иконографија на почетните стиховите од Акатистот, е илустрирано во најгорната зона на истиот сид. На тој начин, Давид и Соломон едновременно им припаѓаат на двете групи (просторно издвоени, но без прекин) - на пророците во улога на претскажувачи на Месијата и на Христовите предци по тело. Кон сличноста со средновековните примери во прикажувањето на генеалогијата, се придружуваат и трите старозаветни композиции, во Сливница распоредени непосредно над предците на западниот сид, кои понекогаш биле сликани во пандантифите од куполите над нартексите.⁸⁹ Овие сцени, исто така, со различна местоположба ги придружуваат или се дел од композициите на Лозата Јесеева.⁹⁰

Изборот на личностите во сливничката Христова генеалогичка е необичен. Претставата на Марија меѓу предците, всушност, овде ја истакнува и генеалогичката на Богородица, чинејќи го така појасно она што се подразбирало и зајакнувајќи ја и онака силната маријанска симболика на живописот во целиот нартекс.

⁸⁶ Тодић Б., Српско сликарство у доба краља Милутина, 87-108, со постарата литература.

⁸⁷ Исто, 101

⁸⁸ За заедничкото претставување на царевите Давид и Соломон, како еден вид топос при укажувањето на историчноста на Христовото ооплотување и врската со Благовештението низ текстовите на нивните свитоци, сп. Војводић Д., Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу, Београд 2005, 48-49.

⁸⁹ Радовановић Ј., Христови преци по телу у живопису манастира Хиландара, 647

⁹⁰ Спореди во библиографијата за овие композиции во Св. Богородица Љевишка, Дечани, Морача, Кучевиште и други.

Врската со родоначалниците на израелските племиња се остварува со патријархот Рувим, а царското потекло се поткрепува со двајца цареви од времето пред поделбата (Давид и Соломон) и со шестмина јудејски цареви (Ровоам, Авија, Аса, Езекиј, Амон и Озија), кои не се хронолошки распоредени. Исклучок од досега познатите предци, меѓу овде прикажаните со круна, е непознатиот праведен Јован, за кого може само да се претпостави дека бил сметан за предок од Давидовиот син Натан. Едната од алтернативите е дека бил претставен Јоанан, што, исто така, би било согласно евангелието на Лука. Воздржаност налага недоследноста или несигурноста на сликарот во пишувањето на имињата и во иконографијата на ликовите. Појавата на Сит е уште еден поретко претставуван предок, за разлика од Исус Навин, што е очекувано со оглед на неговата поврзаност со теофанијата. Првосвештеничкиот аспект на Христос низ приказот на личностите не е нагласен, што е одлика на периодот кога настанал живописот во нартексот.⁹¹

Ликовите на визионерите не се распоредени според хронологијата на нивните пророштва, ниту пак секогаш носат свитоци со текст што им е својствен. Содржината на текстовите, според тоа колку дозволува нивниот крајно редуциран запис, подеднакво се однесува на Богородица и на Христос, а е позната од пророчките книги, приказите на темата Пророците те навестија и од службите на одредени празници. Голем дел од тие текстови се застапени во сликарските прирачници, особено во Книгата на поп Данило. Согласно тие текстуални знаци, може да се каже дека во југоисточниот дел од фризот пророците ги обединува алузијата на Второто Христово доаѓање. Тука треба да потсетиме на композицијата Деисис во првата зона, со која се остварува симболичката релација. Во североисточниот дел преовладуваат обраќањата кон Богородица, измешани со алузиите на Христовото Преображение, Патот на Голгота и Вознесението.

Отсуството на Јаков, Мојсеј и Даниил е само привидно, бидејќи тие се застапени со старозаветните композиции засновани врз нивните пророштва.⁹² Присуството на еден непознат пророк Вамелех (Авимелех?) и на Варух, кој меѓу про-

⁹¹ За постепеното нагласување на теолошката симболика и намалувањето на значењето на старозаветните архијереи во декоративниот систем по средината на XIV век, сп. Војводић Д., О ликовима старозаветних првосвештеника, 150.

⁹² По зборовите на Даниил се прикажани Трите момчиња во вжарена печка, а во другите две сцени, самиот пророк (Јаков, Мојсеј) е лице што дејствува, сп. Der Nersessian S., Program and Iconography of the frescoes of the Paraclession, in The Kariye Djamy, vol. IV: Studies in the Art of the Kariye Djamy and its Intellectual Background. Princeton-New Jersey 1975, 310

роците ретко се слика, овде се објаснува како влијание од апокрифите содржани во стиховните пролози.

Во врска со иконографската тема Пророците те навестија може да се каже дека таа не е експлицитно застапена во компактна форма. Спорадичните текстови на свитоците кај мал број пророци, патем проблематични во толкувањето, само укажува дека и таа тема била дел од непознатиот пример за обликувањето на декоративната програма на сливничкиот нартекс.

Сведоштвата на Христовата двојна природа - божествената, изразена со лицата на Бог Отец и св. Дух и човечката, потврдена со генеалогичката и илустрациите на химните, го имаат своето ликовно крешчендо во целината на сливничкиот свод, каде што се искажува вечниот круг на славата на Господ Христос и на Богородица од страна на небесните сили и човечкиот род.



Христови претци по тело, западен ѕид

Во првата зона на источниот сид, јужно од влезот во наосот е композицијата Деисис, во која Богородица и св. Јован Претеча се обраќаат кон Исус Христос со отворени свитоци. Христос (Їϥ ϫϥ) е облечен во црвен хитон, со окер клавиус и бел химатион што сосем ги прекрива неговите рамена. Во левата рака држи затворен кодекс, а со десната благословува. Богородица (ΜΗΡ ΘV) е во бел фустан и црвен мафорион, во десната рака го држи свитокот, а левата ја подава кон синот во знак на застапништво. Текстот на нејзиниот свиток гласи: ΠΡΙΝ Μ/ΟΛΕΝΤΕ ΜΑ/ΤΗΡΕ ΣΒΟΕ/ΨΕΔΡΕ ЧТО/ ΠΡΟСІШ ТН ΜΑ/ΤІ ΜΟΑ ΓΓЪ/ШНН СПЕН... Со иста положба на телото, од другата страна стои св. Јован Претеча (Їϫ) облечен во милот и окер химатион. Текстот на неговиот свиток гласи: СЛІШААЪ ІЕ/СН МАТЕРЕ/СΒΟΕ ΜΕΡΕ/СЛІШН Н ΜΕ/ΜΕ..ΓЪΒТН/.../ГО. (Т. ХСІ)

Претставувањето на темата за застапништво пред Христос, заради спасение на човечкиот род, е често на ова место во нартексот особено во поствизантискиот период.¹ Зборовите на свитокот што го држи Богородица се превод од верзија на грчкиот текст од застапничката молитва, која не била во богослужбена употреба и чиј непосреден литературен извор сè уште не е познат. Бројните словенски примери на текстот не се идентични, но сливничкиот е многу сличен со некои

¹ За споредба види во Андреаш и во неколку други споменици на територијата на Пеќската патријаршија (Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965, 161, 173, 187, 188, 211), за сцената во нартексот на Кучевишкиот манастир сп. Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, 209-210, сл. 74-75; на Света Гора, во манастирите Дохијар (Millet G., Monument de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, pl. 236) и Дионисиј (Τουτόφ Ν.-Φουστόρη Γ., Καταγραφή εικονογραφικών προγραμμάτων Αγίου Ορους, Α/ φήση: 16οφ αιѐναφ, Θεσσαλονικη 2006, сх. на стр. 38); на Метеори, во манастирот Варлаам (Garidis M., La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes 1989, pl. 30); во ексонартексот на Филантропинон (Γαριδѐφ Μ. – Παλιουραφ Α., Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, еик. 220); во Макриалекси,(Тоѿрта А., Οι Ναοά του Αγάου Νικολήου στη Βάτσα και του Αγάου Μηνή στο Μονοδὀνδρι, Προσὀγγιση στο ὀργо τον ζογρήфон αλφ то Ливотѿпи, Αθѐνα 1991, 194); во нартексот од XVI век во Роженски манастир (Геров Г. - Пенкова Б. - Божинов Р., Стенописите на Роженския манастир, София 1993, 48); во Св. Ѓорѓи на Музевики во Костур (Παῶσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφιѐφ του 17ου Αιωνα στουφ Ναουφ τηф Καστοριαф, Συμβολѐ στη μελὀτη τηф μνημειακѐф ζωγραφικηф τηф δυτικѐф Μαкеδονѐαф, Αθѐνα 2002, 183, πив 9α203-205).

од преводите од XV-XVI век.² За свитокот на св. Јован Претеча не ни се познати соодветни аналогии.³

На јужниот сид, веднаш зад св. Јован Претеча следуваат фронталните фигури на двајца архијереи. Мирликискиот епископ св. Никола (СѢНЬ НН КОЛАЕ), учесник на Првиот вселенски собор и еден од најпочитуваните христијански светители -чудотворци, е претставен според традиционалната иконографија за неговиот лик, држејќи затворен кодекс во левата и благословувајќи со десната рака.⁴ Неговиот култ во Цариград бил изразен уште во XI век, а стекнал углед и ширум христијанскиот свет.⁵ Во наосот на Сливница тој не беше насликан, што е необично, а неговото место до композицијата Деисис во нартексот е сосема очекувано во својство на скоропомошник. (Т. ХСП)

Вториот архијереј, александрискиот патријарх св. Јован Милостив⁶ (СѢНЬ ЮБАН МНЛОСТНЬ), познат по својата кроткост, милосрдие и мирољубивост, многу често е вклучуван во најсветиот дел од црквата. Овде, држејќи затворен кодекс со обете раце, неговата појава е веројатно резултат на посебна ктиторска желба, зашто во сливничкиот олтарски простор тој веќе е застапен меѓу архијереите во допојасје. Неговото житие изобилува со примери кои ги изразуваат неговата пос-

² Се претпоставува дека текстот доаѓа од дијалогот во кој Богородица го моли Христа за спас на грешните, содржан во апокрифната Апокалипса на Богородица, популарниот текст познат од препис од XI век, в. Djordjević M. I. - Marković M., *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Cristian Art, Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, Зограф 28, Београд 2000-2001, 13-39. Аналогии за Сливница може да се видат во текстовите на свитоците од Бобошево (1487/88), Кремиковци (1493) или од манастирот Станешти (1536), сп. Исто, 25.

³ Во црквата Св. Јован Богослов во Слеченскиот манастир (1627), св. Јован Претеча има текст што само во првиот дел се совпаѓа со сливничкиот (лични белешки). Спореди и предвидени стихови кај Дионисиј од Фурна (Медић М., Стари сликарски приручници III, Београд 2005 = Медић III, 555) и во ерминијата на семејството Зографски (Медић М., Стари сликарски приручници II, Београд 2002 = Медић II, 583).

⁴ Се празнува на 6 декември (+ 343) и на 9 мај; претставен е прокелав со бела, округла брада, сп. Прв ерусалимски ракопис и Книга на поп Данило (Медић II, 191, 359) и Ерминија на Дионисиј од Фурна (Медић III, 393). Облечен е во бел стихар, окер епитрахил и набедреник, светлокафен фелон, зелен орнаментиран омофор со црни крстови. За развојот на портретните црти на св. Никола, в. Weitzman K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, vol. I*, Princeton 1976, 84, 102 и натаму.

⁵ За култот на св. Никола, в. Ševčenko N., *The life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, ed. Bottega d'Erasmo, Torino 1983, 18-24.

⁶ Се празнува на 12 ноември (+620); претставен е белокош, со долга бела брада (сп. Медић II, 193, 361; Медић III, 393), облечен во стихар и белузлав фелон и омофор со црни крстови. Одоздола се гледаат окер епитрахил и извезен набедреник.

тојана грижа за сиромашните, заштитата на онеправданите и стравот да се осудуваат предвреме луѓето, особено монасите за своите гревови.⁷

Натаму се претставени двајца великосхимници. Св. Арсениј Велики (СѢНЬ АРСЕНІЕ ВЕЛІКНЬ), претставникот на египетското подвижништво и традиционално присутен како монашки пример, е насликан со спуштена лева рака до телото, а десната е настрана отворена.⁸ Една од доблестите на св. Арсениј била моќта да лее солзи за искупување на гревовите, што како пример го прифатиле и други негови големи следбеници.⁹

Преподобниот св. Максим Исповедник (СѢНЬ МАКСИМЪ ИСПОВЕДНИКЪ), чија монашка наметка е невообичаено врзана во јазол на десното рамо, со левата рака ја поткрева наметката, а десната му е отворена напред.¹⁰ Како голем заштитник на православието, тој напишал многу состави и толкување на литургијата со богословско-спекулативен карактер, а бил и иницијатор на два собори за осуда на ереста (во Картагина и во Рим). За да не говори и пишува, бил измачуван со отсекување на јазикот и десната рака.¹¹ Меѓу спомениците во Македонија ни е позната само негова претстава во црквата Св. Петка во Жван, од првата половина на XVII век.¹² Релативно ретко е сликан на Света Гора,¹³ во Србија,¹⁴ Бугарија¹⁵ и во Грција.¹⁶

⁷ Поповић Сп. Ј., Житија светих, Београд 1977, 292-305

⁸ Се празнува на 8 мај (+448). Претставен е со куса кадрава коса и средно долга брада, раздвоена на пет прамена (сп. Медић II, 362; Медић III, 415). За застапеноста во декоративните програми сп. Djurić J. V., Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Prôtaton, Хиландарски зборник 8, Београд 1991, 46; Томековић С., Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II, Архиепископ Данило II и негово доба, Зборник радова, САНУ, Научни скупови књ. LVIII, Београд 1991, 432

⁹ Целиот живот св. Арсениј држел крпа на градите заради солзите. Ова било многу значајно и за св. Евтимиј и св. Пимен, неговите следбеници, сп. Томековић С., нав. место.

¹⁰ Се празнува на 21 јануари (+ 662), претставен е седокос со средно долга брада (Медић II, 365-просед со куста брада; Медић III, 417, стар, келав)

¹¹ Булгаковъ В. С., Настольная книга для священно-церковно-служителей, Москва 1993, 49

¹² Митревски Н., Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско, Прилеп 2003, 58

¹³ Во трпезаријата на Лавра, сп. Millet G., Monument de l'Athos, pl. 147.2; во нартексот на Дионисиј, сп. Вокотџопулоф Л. П., Ιερή Μονή Αγίου Διονυσίου, Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, Ἰαλίου Ἱεροφ 2003, εἰκ. 405; во католиконот на Кутлумуш (1540), трпезаријата во Ставроники-та, а во екснартексот на стариот католикос во Ксенофон (1563/4) е насликано неговото страдање во рамките на сликаниот менолог, сп. Τουτόφ Ν.-Φουστόρηφ Γ., Καταγραφὴ εἰκονογραφικῶν προγραφισμάτων Αγίου Ορόφ, 69, 109, 126.

¹⁴ Во XIV век е забележан во Дечани (Милановић В., Програм живописа у припрати, in: Дечани, граѓа и студије, 371). За поствизантискиот период в. Петковић С., Зидно сликарство на подручју

На источното, внатрешно поле во длабокиот прозорец е фигурата на св. ава Зосима (СѢНЬ АВѢ ЗОСИМѢ), претставен со путир и лажичка за причест во рацете и орнаментиран епитрахил врз монашката риза. Спроти него, со подадени раце стои преподобната св. Марија Египетска (СѢѢ МАРІИѢ). Обете фигури се поставени со ликот свртен кон гледачот. Палестинскиот монах и покајник Зосима,¹⁷ и александриската блудница Марија, која се преобратила,¹⁸ вообичено се сликаат на место околу влезовите или отворите во храмот.¹⁹ Симболиката на претставата е можноста и величината на покајанието на грешницата, која дури пред смртта била удостоена со причест.²⁰ (Т. ХСП)

Низата светители на јужниот сид продолжува со приказот на св. Пахомиј Велики (СѢНЬ ПАХОМИѢ) и ангелот Господов (АГГѢЛЪ) како вообичаен тандем. Удостоен од појавата на Бога во облик на ангел-монах, преподобниот Пахомиј по божји налог се посветил на подвижништво и организирање монашки општежитија во египетските земји во IV век. Имајќи го предвид значењето на св. Пахомиј како "законоположник" кој им дал устав на монасите, претставта речиси редовно е застапена во програмата на манастирските цркви.²¹ За разлика од најчестото претставување со свитоци, во сливничкиот приказ Пахомиј и ангелот гестикулираат без нив.

Пеџке патријаршије, 162 (припратата на Пејска патријаршија 1565), 182 (Николац во Бјело Поље, седумдесеттите на XVI век), 188 (припратата во Св. Троица кај Плевље од 1592), 211 (Св. Никола во Подврх кај Бјело Поље од 1613/14 г.)

¹⁵ Во нартексот во Сеславци, сп. Каменова Д., н. д. с.х. на сводот

¹⁶ Во манастирот Галатаки во Евбеја, сп. Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, 175; во костурските цркви Панагиа при Св. Бесребреници (1634) и Св. Никола на архонтот Тома (1639), сп. Παῦσιδου Π. Μ., н. д., 70, 230, сл. 3.

¹⁷ Се празнува на 4 април (VI век); проклевал старец со средно долга брада поделена надве.

¹⁸ Се празнува на 1 април (+530); претставена е како старица со куса коса; врз голото изнемоштено тело има окерно-зелена наметка=мандијата на ава Зосима со која ја покрил.

¹⁹ Отворите се алузија на неможноста таа да влезе во црква додека немало пресвртница со молба и покајание пред Богородица. Толкување врз основа на легендата, види кај Радојчић С., Una poenitentium, Марија Египетска у српској уметности XIV века, Текстови и фреске, Матица српска, Нови Сад 1965, 40-56.

²⁰ За иконографијата в. Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998, 123-124

²¹ Преподобниот се празнува на 15 мај (+348), сп. Булгаковъ В. С., н. д., 186; претставен е како проклевал старец со брада разделена надве (сп. Медић II, 365; Медић III, 415, стар, келав, со брада поделена на пет прамена). Облечен е само во белузлава риза со кафен аналав, без мандија. Ангелот има мандија со кукул.

До крајот на овој сид е претставен уште химнографот Теофан Грапт (СТНЬ ΘΕΟΦΑΝ ΤΕΩΡЦЬ), никејски епископ и исповедник, облечен како великосхимник, со затворен свиток во левата рака, а десната му е напред отворена.²² Овој византиски поет е познат по поетските текстови посветени на Богородица: канони за Октоихот, за Триодот, на пророците и православјето, првите тропари на пасхалниот Богородичен канон, канон за Благовештение и друго.²³ Една од најстарите негови претстави се наоѓа во Нерези,²⁴ а во поствизантискиот период ликот зачестува помеѓу поетите во контекст на програмата на нартексот.²⁵

На западниот сид (Т. LXXXV), јужно од влезот во нартексот стои св. Павле Тивејски (СТНЬ ПАВЛА ТИВЕРЧКН), со обете дланки отворени пред себе.²⁶ До него е архангелот Михаил (ΑΡΧΑΓΓΕΛΩ ΜΗΧΑΗΛ) со кренат меч на десното рамо и со отво-

²² Се празнува на 11 октомври (+846); претставен е како старец со шилеста брада, прокелав (сп. во Книгата на поп Данило, Медиџ II, 367, млад со ретка брада; Медиџ III, 427, стар со шилеста брада).

²³ За црковните песнописци в. Скабаланович М., Толковый Типикон, Вып. 1, 2, 3, Москва 1995, 457-462, за Теофан, 458. За нив во уметноста, в. Babić G., Le moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu a Studenica, in: Суденица и византијска уметност око 1200 године, Београд 1988, 205-217; Милановић В., Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи, Манастир Жича, Зборник радова, Краљево 2000, 165-183, со постара литература.

²⁴ Насликан е меѓу химнографите на северниот сид во наосот со отворен свиток на кој пишува: "Теофан Граптос, прва ангелска химна" и се смета дека текстот се однесува на Трисветата песна (Трисагион), за која би било веројатно авторски да му се атрибуира, в. Sinkevici I., The Church of St. Panteleimon at Nerezi, Reichert Verlag Wiesbaden 2000, 61, 64, fig 66.

²⁵ Во манастирот Св. Никола Анапавса на Метеори, Теофан Грапт со отворен свиток е во југозападниот агол во нартексот, непосредно до Богородица на престол и со темата Пророците те навестија (Σοφιανῶφ Ζ.Δ.-Τσιγαράδαφ Ν.Ε., Ιερα Μονῆ Αγάου Νικολήου Ἀναπαυσῶ, Τρίκαλα 2003, сл. 248, 306-307). На Света Гора, тој е насликан заедно со својот брат, Теодор Грапт, во нартексите на црквите во манастир Дионисиј и Св. Павле (параклис на Св. Георги од 1552 г.), сп. Τούτῳφ Ν.-Φουστῶρηφ Γ., нав. дело, сх. на стр. 38, 91 (во Дионисиј се уште и Јован Дамаскин и Козма Мајумски); сп. и Вокотџπουлоφ Α. Π., Ιερή Μονῆ Αγάου Διονυσάου, εικ. 421. Именуван како "Теофан Канонотворец" во црквата Воведение во Липљан (последна деценија на XVI век- до 1621 г.) тој е допојасно претставен со свиток на кој пишува: "Дево отроковице с Маријам пророчицеју песн их" (Петковић С., н. д. 195, сл. 84). Во манастирот Завала (1619) поетите Теофан, Козма и Јосиф имаат отворени свитоци; на свитокот на Теофан пишува: "Слиши отроковице рече ти Гаврил буди готова на пријти Богу", што е текстуално толкување на фреската на Успението до која е насликан, в. Кајмаковић З., Георгије Митрофановић, Сарајево 1977, 159.

²⁶ Се празнува на 15 јануари (+342). Претставен е како старец со долга брада, облечен во рогозина и со сламена капа, како што препорачува ерминџата на Дионисиј (Медиџ III, 417, само без капа) поинаку е во помладите прирачници, сп. Медиџ II, 365, долгокос старец со куса брада.

рен свиток.²⁷ Текстот на свитокот гласи: *ΑΓΧΗΝΣΤΡΑ/ΤΗΓΨ· ΣΗΛΑ/ΓΗ ΚΕ ΠΟΣΛΑ/ΝΨ ΕΣΜ
ΖΣ/ ΤΡΕΨΙΝ ΧΡΑ/ΜΨ ΣΥ ΙΨΕ/ΒΑΧΟΔΝΤΨ/ΒΨ Ν ΣΥΝ.../ΚΕΔΟΝΝ...*²⁸

Во самиот влез во нартексот, на јужната ѕидна површина стои свештено-маченикот св. Игнатиј Богоносец (СТНΨ ΗΓΝΑΤΗΨ) нападнат од лав што го загризува во десното рамо. Всушност, овде е прикажано страдањето на антиохискиот патријарх, кој бил ученик на Јован Богослов и страдал во Рим растргнат од ѕверови.²⁹ Ликот на св. Игнатиј многу често е застапен во програмите на олтарските простори, како и во сливничкиот, но претставата на неговото страдање, што е илустрација во сликаните менолози, позната ни е од XVI век и тоа претежно од светогорските манастири.³⁰ Во Македонија, таква сцена има уште и во нартексот на Полошкиот манастир (1609 г.).³¹ (Т. XCIV)

Одспротива, во влезот стои великомаченицата св. Марина (СТΑ ΜΑΡΕ ΝΑ), држејќи крст во десната рака, а левата ѝ е отворена напред. Култот на оваа маче-

²⁷ Се празнува на 6. септември и 8 ноември (во грчките и во словенските земји); за неговата апо-тропејска и улогата како психопомт, како и за иконографијата, сп. Габелић С., Циклус арханџела у византијској уметности, Београд 1991, 18-36.

²⁸ За различните содржини што се испишуваат на свитокот, сп. Медић II, 335; Медић III, 559.

²⁹ Се наречува Богоносец зашто во детството бил земан в раце од самиот Исус Христос. Кога по маченичката смрт му го отвориле срцето внатре било напишано Христовото име. Тој прв востановил во црквата антифоно пеење. Се празнува на 20 декември, кога во 107 г. во римскиот коло-сеум го растргнале лавови и на 29 јануари, кога било пренесувањето на моштите од Рим во Антиохија, потоа пак во Рим, каде што се наоѓаат во црквата Св. Климент (сп. Булгаковъ В. С., н. д., 510-511). Претставен е стар и долгобрад, облечен во бел сакос со орнаментиран епитрахил, набедреник, светлоокер фелон и бел омофор со црни крстови, сп. Медић III, 491(за декември, стар долгобрад, растргнат од лавови).

³⁰ Под менолошките сцени за месец декември е насликана во трпезаријата во Лавра, а во Кутлумуш (1540) сцената ја има во нартексот (Millet G., Monument de l'Athos, pl. 143.2, 165.3); во трпезаријата на Ставроникита од средината на XVI век е насликана на јужниот ѕид (Τουτόφ Ν.-Φουστό-ρτφ Γ., Καταγραφή εικονογραφικῶν προγραμμάτων Αγίου Ορους, 108-109); во ексонартексот на црквата во манастирот Дионисиј е исто така, во рамките на менологот (Βοκοτόπουλος Α. Π., Ιε-ρή Μονή Αγίου Διονυσίου, εκ. 461). Страдањето на св. Игнатиј го има и во протезисот од црквата на манастирот Хопово од 1608 г. (Петковић С., н. д., 207), како и во нартексот на Св. Јован Претеча во Јашуња, од средината на XVII век (Суботић Г., Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (2), Лесковачки зборник XXXI, Лесковац 1991, 28. Од спомениците во Бугарија, познат ни е примерот од Роженскиот манастир (сликарството кое се датира во третата четвртина на XVI век), сп. Геров Г. - Пенкова Б. - Божинов Р., н. д., 51, види сх. на јужен ѕид, како и во Св. Стефан во Несебр, сп. Ждраков З., Влијанието на критската школа върху Българската живопис през XVI век, Българският шестнаесети век, Сборник, Народна библиотека Св. св. Кирил и Методиј, София 1996, забелешка 17.

³¹ Корнаков Д., Новооткриени фрески во припратата на манастирската црква Св. Ѓорѓи Полошки од XVII век, Културно наследство 17-18, Скопје 1994, 77, каде што авторот само го прочитал име-то без да опише и прецизира за каква претстава станува збор.

ница од Антиохија Писидиска е многу силен и распространет на Балканот, а нејзините претстави во ѕидното сликарство најчесто се наоѓаат во западните делови од црквата или припратата, што укажува на апотропејска улога.³² Формата на нејзиното испишано име е типична за Охридско-преспанскиот регион.

Над влезот во нартексот се наоѓа ктиторскиот натпис, за кој поопширно говоревме во поглавјето за историјата на Сливничкиот манастир.

Светителските фигури на западниот ѕид продолжуваат кон север со фронталните фигури на двајца великосхимници, кои во рацете држат затворени свитоци. При нивната првична идентификација се помислуваше дека ги претставуваат преподобниот Варлаам и Јоасаф.³³ Приказната за пустиникот Варлаам, кој го преобратил во христијанин младиот индискиот принц Јоасаф, е христијанска адаптација на индиска легенда збогатена со библиски цитати, многу популарна и распростарнета од Ерменија до латинскиот Запад.³⁴ Нивниот приказ, како омилен монашки пример и симболика за христијанското начело дека најбогат е оној што се откажал од сите богатства, во уметноста е познат уште од XIII век.³⁵ Меѓутоа, поради проблематичната иконографија и натписите-легендии, овде треба да се разгледа и друга идентификациска можност. Првиот монах со кукул е старец натпишан како СѢНЬ ВЯЛЫМЬ и релативно одговара на иконографската традиција за св. Варлаам. За вториот белокош великосхимник со долга, шилеста и бела брада, означен како СѢНЬ ЮСАФЬ, според портретните црти не би можело да се каже дека го претставува некогашниот принц св. Јоасаф.³⁶ (Т. ХСV) Фронталната

³² Во сликарските прирачници нема попрецизен опис. Овде е претставена како млада жена, облечена во син фустан со окер бордури и со црвен мафорион, затворен напред со округло копче. Се празнува на 17 јули (III век). За нејзините мошти, кои се наоѓаат на повеќе места во Европа, меѓу другите и во Ватопед и Хилендар, в. Folda J., Reliquary of Saint Marina, in *The Glory of Byzantium, Art and Culture in the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, cat. nos. 332, 496, 497, со постара литература. Најраните фрескопретстави се наоѓаат на Крф (1074/5), сп. Vocotopoulos L. P., *Fresques du XI siecle a Corfu, CA, XXI*, Paris 1971, 161-162. За постари претстави во Македонија, каде што се истакнува апотропејскиот карактер, в. Грозданов Ц. - Хадерман Мисгвиш Л., Курбиново, Скопје 1991, 17-18; Суботиќ Г., Охридска сликарска школа од XV век, 175.

³³ Миљковиќ-Пепек П., н. д., 191, сх. III

³⁴ Wessel K., "Barlaam and Joasaph", in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, vol. I, Stuttgart 1963, 159-173. Се празнуваат на 19 ноември (VI век).

³⁵ Милановиќ В., н. д., 371, со постара литература.

³⁶ Според Дионисиј од Фурна тој е млад со штотуку проникната брада и со круна (Медић III, 421). Така е насликан, на пример, во нартексите на манастирските цркви во Дечани (Милановиќ В., нав. место), на спратот од нартексот во Св. Софија, Охрид (Грозданов Ц., Охридското ѕидно сли-

позиција на св. Варлаам исто така, не соодветствува на светителскиот пар, затоа што учителот вообичаено се слика свртен кон Јоасаф. Непознатиот сливнички зограф, судејќи според неговата богословска и сликарска упатеност, што ја покажува во изведбата на другиот дел од сликаната програма во нартексот, неверојатно е толку да погрешил во портретирањето на Јоасаф.

Сметаме дека до св. Варлаам е претставен византискиот химнограф Јосиф, кој сосема одговара програмски и иконографски.³⁷ Сицилијанец по потекло, овој поборник за иконите и православјето е познат по многубројни покајни канони, особено по каноните посветени на Богородица и по дооформувањето на Октоихот и Триодот. Често се слика во сидните ансамбли на манастирските средини.³⁸ Од средновековниот период во Македонија се познати неговите ликови во Нерези,³⁹ Старо Нагоричино,⁴⁰ можеби е меѓу неколкутемина поети на катот од нартексот во охридска Св. Софија,⁴¹ а од поствизантиско време се наоѓа и во Журче.⁴² Го следиме и во другите балкански региони.⁴³

карство од XIV век, 76, црт. 20), во Св. Никола -Топлички од 1534/5 (според лични белешки), во светогорскиот Дионисиј (Βοκοτόπουλος Α. Π., *Ιερή Μονή Αγίου Διονυσίου*, εκ.408), во Св. Троица Плеваљска од 1592 г. (Петковић С., Манастир Света Троица код Пљевља, Београд 1974, схема на северниот сид во нартексот) или во Илиенци кај Софија од крајот на XVI или почетокот на XVII век (лични белешки; за датирањето и дел од живописот во Илиенци, сп. Кирил А., Зидно сликарство цркве Светог Илије у Илијенском манастиру, ЗЛУ 29-30, Нови Сад 1993-1994, 315-321).

³⁷ Сп. Медић II, 367(старец со округла брада); Медић III, 427(старец со шилеста брада).

³⁸ Се пазнува на 4 април (+883). Повеќе за неговото творештво в. Скабаланович М., н. д., 458.

³⁹ Sinkevici I., n. d., 63,65, fig. LXVII (Јосиф држи свиток на кој пишува "Прими ги, о Боже, сите наши химни..." и заедно со Теофан Грапт, Јован Дамаскин и Козма се претставени во сверната певница).

⁴⁰ Тодић Б., н. д. 87, 117, (со Козма Мајумски и Јован Дамаскин на западниот сид во припратата).

⁴¹ Можеби неидентификуваниот монах без покривка на главата, со свиток и со гестот на раката како поет, го претставува Јосиф химнограф, по кого следуваат уште шестмина поети од кои е идентификуван само Теодор Студит, сп. Грозданов Ц., Охридското сидно сликарство од XIV век, 78, црт. 18.

⁴² Претставен е во рамките на композицијата О Тебе радуетсяја, заедно со Козма Мајумски.

⁴³ За претставите на поетот Јосиф во средновековната уметност, в. Милановић В., Свети песници у низу светих монаха, 165- 183. Двапати е насликан во наосот на стариот католикон во Ксенофон (1544) - еднаш со Теодор Студит при Успението, а повторно со Јован Дамаскин во горните партии меѓу монаси и старозаветни пророци, сп. Τουτόφ Ν.-Φουστόρη Γ., *Καταγραφή εικονογραφικών προγραμμάτων Αγίου Ορους*, 120; во црквата Св. Троица, Плевље, Јосиф стои на западниот сид во нартексот; со Теофан Грапт стои на југозападниот столбец во нартексот во Липљан (XVI-XVII век); Јосиф е еден од двајцата мелоди околу Богородица со ангели во сводот на проскомидијата во Пива (1604), сп. Петковић С., Зидно сликарство, 188, 195, 200; во манастирот Завала, Јосиф со поетите Теофан Грапт и Козма Мајумски е во наосот, а претставен е и на Богородичината икона во Морача (1616/17), Кајмаковић З. Георгије Митрофановић, сл. 171.

Очигледно е дека креаторот на програмата во сливничкиот нартекс, можеби заради немање простор, изоставајќи го Јоасаф се определил да го вклучи само преподобниот св. Варлаам. Таков пример има и во светогорска Моливоклисија.⁴⁴ Одбирот при "раздвојувањето" на овој светителски пар, можел да биде и обратен, како во манастирската црква Св. Никола во Вица (1618/19), каде што е застапен само Јоасаф,⁴⁵ но има и такви случаи каде што помеѓу двајцата е насликан друг монах, како во Илиенци.⁴⁶

Последен на западниот ѕид е преподобниот св. Герасим (СѢНЬ ГЕР҃А СѢНЬ), поборник на православието и учесник на IV Собор во Халкедон.⁴⁷ (Т. ХCV) Јавувајќи се релативно доцна во монументалното сликарство, под влијание на Света Гора добива свое место и во спомениците на Балканот во XIV век, но сепак, е еден од поретко претставуваните монашки ликови.⁴⁸ Освен во ѓакониконот во Старо Нагоричино,⁴⁹ св. Герасим во спомениците во Македонија е забележан во Трескавец (сликан менолог), во Андреаш⁵⁰ и во манастирот Архангел Михаил во Радожда.⁵¹ Од поствизантискиот период засега ни се познати само претставите во Св. Ѓорѓи, Младо Нагоричино⁵² и во Кучевишкиот манастир,⁵³ а и во другите балкански монашки средини многу ретко се среќава.⁵⁴

⁴⁴ Τουτόφ Ν.-Φουστόρηφ Γ., н. д., 21

⁴⁵ Сп. Тођрта А., н. д., 165, εικ. 92α

⁴⁶ Овде светителскиот пар е претставен според иконографската традиција, освен што помеѓу нив стои Герасим (лични белешки).

⁴⁷ Се пазнува на 4 март (+ 475). Претставен е со густа црна коса и брада до појасот, спротивно на подоцнежните описи во прирачниците (сп. Медић II, 371; Медић III, 419, старец со густа брада)

⁴⁸ За овој современк на св. Евтимиј и на Сава Ерусалимски, се претпоставува дека бил ретко застапен во сликаните програми на монашките заедници поради неговата првобитна ориентација кон монофизитизмот. Откако се вратил на вистинскиот пат, се смета за еден од најблагородните подвижници, за што најпопуларен израз била епизодата со лавот кому му укажал помош. За пишуваните извори за неговиот живот, како и појавата во црковната уметност, сп. Tomeković S., Note sur saint Gerasime dans l'art byzantine, ЗЛУ 21, Нови Сад 1985, 227-284, со средновековни примери; истата, Монашка традиција, 427-428 со постара литература.

⁴⁹ Тодић Б., н. д. 118

⁵⁰ Томековић С., Монашка традиција, 428

⁵¹ Суботиќ Г., Охридската сликарска школа од XV век, Скопје 1980, 22

⁵² Машниќ М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во Младо Нагоричане, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007, 138.

⁵³ Фигурата во нартексот на црквата (1631) нема соодветна легенда, но е со веројатна идентификација, сп. Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, 213.

⁵⁴ Во нартексот на Илиенци (по 1550 г.), Герасим е претставен помеѓу Јоасаф и Варлаам на западниот ѕид (лични белешки); за Сеславци, в. Каменова Д., н. д., схема на сверен ѕид во нартекс; за

Добро познатата претстава на групата од седуммина светители на северниот сид, во науката е повеќепати апострофирана како најстар пример во ликовното обединување на словенските просветители од IX век.⁵⁵ Низата фронтални фигури започнува во северозападниот агол: Ангелариј (СѢНЬ АНГЕЛАРИЃ), Горазд (СѢНЬ ГОРАЗДО), Климент Охридски (СѢНЬ КЛИМЕНТЬ), Кирил (СѢНЬ КИРИЛЪ), Методиј (СѢНЬ МЕТОДНѢ), Наум Охридски (СѢНЬ НАУМЪ) и Сава (СѢНЬ СЯВА). Како монаси со затворени свитоци во рацете се прикажани светите Ангелариј, Наум и Сава,⁵⁶ а како архиереи со затворени кодекси се претставени светите Горазд, Климент, Кирил и Методиј.⁵⁷ Благословуваат само Горазд и Кирил. (Т. ХСХVI)

Од досегашната научна обработка на сливничката заедничка претстава на главните протагонисти во создавањето на словенската писменост, солунските браќа Константин-Кирил и Методиј, со нивните ученици и следбеници во мисионерската, просветителската и книжевната дејност, произлегле неколку заклучоци изведени врз основа на достапните книжевни извори и зачуваните ликовни претстави на Балканот. Отсуството на Седмочислениците како заокружена претстава во средновековната уметност се должи на нерамномерната заснованост во житиските текстови и во минеите, како и на немањето одреден ден за празнување во литургискиот систем, особено за Горазд, Ангелариј и Сава.⁵⁸ Петтемината ученици се спомнуваат дури во Краткото житие на св. Кирил (Кирилово Успение), од кое се зачувани неколку преписи од XV-XVII век, како и во поменикот на Кирил Филозоф од средината на XVI век.⁵⁹ Поимот за седумтемина "исповедници

Јашуња од четириесеттите на XVII век, в. Суботић Г., Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (2), 28.

⁵⁵ Грозданов Ц., Најстарата претстава на Седмочислениците, Културен живот 7-8, Скопје 1979, 33-34, сл. 2; истиот, Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII век, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80, 161-170; истиот, Портрети на светители од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983, 113-124; Миљковиќ-Пепек П., н. д. 192-196.

⁵⁶ Сите имаат аналав и мандија врз ризата, комбинирани во различни бои, а со кукул на главта се само Ангелариј и Сава. Тие имаат темнобрад лик; првиот го држи свитокот со обете раце, а вториот е со отворена десница пред себе. Св. Наум е претставен како старец со долга бела брада.

⁵⁷ Облечени се во стихар, епитрахил, фелон и омофор. Сите се претставени како старци со долги, бели, раздвоени бради.

⁵⁸ Грозданов Ц., Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII век, 162; истиот, Портрети на светители, 114

⁵⁹ Исто, со постарата литература. Во Опширното житие на св. Климент, кое му се припишува на охридскиот архиепископ Теофилакт, се спомнува уште еден ученик, Лаврентиј, кој не се задржал во утврдената група и кого го сликаат како факон во рамките на Успението на св. Наум во XVIII век (Грозданов Ц., Портрети на светители, 225-226, истиот, Живописот во гробниот параклис на

и рамноапостоли" првпат се појавува во хиландарскиот ракопис од XVI век (Сказание за преведувањето на светото писание),⁶⁰ а изразот Седмочисленици се јавува подоцна, во службата на св. Јован Владимир печатена во Венеција 1690 г.⁶¹

Одбележано е дека приказот на св. Горазд како архијереј во Сливница, укажува на познавање на историјата за наследникот на Методиј во панонско-моравската архиепископска столица. Од друга страна, нетрадиционалните иконографски црти на св. Климент и св. Наум Охридски, доведуваат до заклучокот дека сливничкиот зограф немал контакт со постарите модели на култните светители во Охридската архиепископија.⁶² Врз основа и на фактите за непостоење нормирани сликарски упатства за словенските светители во постарите грчки ерминеи и за улогата на Света Гора како уметнички центар, оправдано се претпоставува дека авторите на живописот во сливничкиот нартекс биле под тамошните влијанија, особено од словенските манастири Зограф, Хилендар и Св. Пантелејмон.⁶³

Во продолжение на северниот сид се претставени тројца од Петозарните маченици (Т. ХСVI), светите Евстратиј (СѢНЬ ЄСТРАТНЄ), Аксентиј (СѢНЬ АЗЄТНЄ) и Евгениј (СѢНЬ ЄВГЄННЄ), а другите двајца, светите Мардариј (СѢНЬ МАРДАРНЄ) и Орест (СѢНЬ ОРЄСТН) се на источниот сид, северно од влезот во наосот. (Т. LXXXII) Култот на петтемина различни по возраст и занимање, се раширил од Ерменија, каде што страдале со маченичка смрт и од каде што потекнала изворната иконогра-

Свети Наум Охридски, Наум Охридски, Охрид 1985, 85-98). Сожет преглед на формирањето на групата на Седмочислениците во книжевните споменици, низ петнаесет текстови што потекнуваат од IX - XVI век, од кои дванаесет се словенски и три се грчки, донесува Мареш В. Ф., "Седумте светители" во старословенската и грчката книжевност, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Ману, Скопје 1989, 101-109, со постарата литература. За изворите, дејноста и датумите на празнување на одделните светители, в. и во Кирило-Методиевска енциклопедија, Том 2, главен редактор П. Динеков, БАН, Софија 1995.

⁶⁰ Мареш В. Ф., н. д., 105

⁶¹ Грозданов Ц., Свети Наум Охридски, Култура, Скопје 2004², 169 Посебен празник посветен на Седмочислениците (17 јули) се споменува и во службата на св. Наум од XVIII век.

⁶² Грозданов Ц., Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII век, 164. За историјатот на ликовното претставување на светеителите Кирил, Методиј, Климент и Наум в. кај Грозданов Ц., Портрети на светители, 17-112.

⁶³ Се наведува и забелешката дека св. Кирил во сливничката претстава е во склад со руските ерминеи од XVI-XVII век, сп. Грозданов Ц., Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII век, 164-165, 169; истиот, Портрети на светители, 117.

фија која подоцна била варирачка под влијание на Атос.⁶⁴ Сите се прикажани со маченички крстови во десната рака, облечени во разнобојни одежди со наметки, различно орнаментирани и претежно поставени со крзно. Нивните физиономии во Сливница се најблиски до препораките во Првиот ерусалимски ракопис.⁶⁵

Прегледот на спомениците во кои се застапени, покажува дека како стоечки фигури Петозарните маченици биле претставувани уште од времето на Палолозите, меѓу кои во Македонија се примерите во Старо Нагоричино и во Конче.⁶⁶ Во врска со нивното претставување во сливничкиот нартекс, за нас е интересна идејата и толкувањето за нивната сепулкрална улога.⁶⁷ Можеби поставеноста на групата маченици како поворка застапници непосредно до Деисисот (зад Богородица), во Сливница го имала и значењето при комеморација на умрените.

Во креирањето на програмата во нартексот се водело сметка таа да биде дополнување на постариот дел на црквата, но и да добие некои посебности поврзани со симболиката произлезена од функцијата на самиот простор на припратата. Освен ликовите на архијереот св. Јован Милостив и архангелот Михаил, во програмата нема тематско повторување.

Гледано во целина, сливничкиот нартекс има програма чиј печат се циклусите со литургиско-химнографски карактер и се посветени на патронот, Пресвета Богородица и на нејзината улога во овоплотувањето. Во основата на крајната замисла - идејата за спасение на човечкиот род, низ обмислен и хармоничен распоред на фреските се вткаени елементите што ја покажуваат Христовата и Богородичина генеалогичка, претставите на старозаветните пророци, сведоците и поборниците на догмата, големите монашки примери, посебно големите словенски

⁶⁴ Се пазнуваат заедно на 13 декември, денот кога страдал св. Евстратиј во времето на императорот Диоклецијан. Нивните молитви за време на мачеништвата сечитаат во одредено време (саботна полуноќница, на полуноќница и на крајот на 3. час); Евстратиј бил висок административен службеник и писар, Авксентиј свештеник, Евгениј службеник, Мардариј обичен граѓанин, а Орест бил војник, сп. Булгаковъ В. С., н. д., 502-503. Опширно за овие маченици в. Габелић С., Представе Ѓетозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи, Зограф 29 (Београд 2002-2003), 191-198.

⁶⁵ Во Првиот ерусалимски ракопис Евстратиј е опишан со црна разделена брада, Авксентиј како белобрад старец, Мардариј со црна округла брада, Орест како голобрадо момче, а Евгениј како старец со округла брада, сп. Медић II, 203; во Книгата на поп Данило описот не се совпаѓа само за Евгениј, за кого се препорачува да биде млад и голобрад, сп. Медић II, 373; кај Дионисј од Фурна описот е поблизок до Книгата на поп Данило, сп. Медић III, 407.

⁶⁶ С. Габелић, Представе Петозарних мученика, 195

⁶⁷ Исто, 197-198, со бројни средновековни примери (со место во припратите: Хора, Хиландар, Лесново)

култови. Сите се обединети во таа идеја за Второто Христово доаѓање и добивањето милост и простување на Последниот суд, сублимирано презентирани во композицијата Деисис. Сроченоста на тие тематско-иконографски елементи е една од најоригиналните во историјата на црковната уметност во поствизантискиот период.

Како и во спомениците од времето на Палеолозите, особено во оние посветени на Богородица, литургиско-химнографските теми се комбинирани со претците на Христос, сите поврзани и со одредени служби во празничните денови околу Христовото Раѓање. Циклусите од три старозавтни композиции, од шеснаесет сцени на Акатистот на Богородица и девет од О Тебе радуетсја, меѓусебно суштински се надополнуваат. Совршената комбинација се постигнува и со хоризонталната низа од медалјони со ликови на старозавтни пророци и праведници. Во таа зона се преплетуваат содржините на темата Пророците те навестија и Христовата генеалогија во која, како исклучителен пример, изгледа нашла место и самата Дева Марија меѓу специфичниот избор Христови претци по тело.

Сеприсутноста на Христовата божественост е прикажана со ретко иконографско решение на Бог Отец и св. Дух со оригиналниот назив Саваот Невидливиот. Таа претстава во источниот дел од сводот, топографски споена со точно одбрани сцени од Акатистот, јасно ги визуелизира едносушност на св. Троица и целосното учество во овоплотувањето на Логос. Како завршница на историјата на тој чин, покажан на симболичен начин низ фреските во Сливница, композицијата Деисис е фокусното место во нартексот и заедно со сликите во сводот на јадровид јазик говорат за Небесното царство во кое се оди според заслугите.

Во "земната зона" се избрани христијански великани по различни основи, сите обединети во подвигот за верата. Како пандан на монашките и отшелнички примери (Арсениј, Пахомиј, Павле Тивесјки, Варлаам) и покајниците (Зосима и Марија Египетска), застапени се угледните маченици кои на различни начини пострадале за верата (св. Игнатиј Богоносец, Петозарните маченици). Впечатливо е присуството на борците против ереста и учесници на Вселенски собори, како што се светите Никола, Максим Исповедник и Герасим. Како и во сливничкиот наос, во припратата не се претставни жени-светителки, веројатно по углед на строгите светогорски манастири. Ако не се смета Марија Египетска, овде единствена жена е св. Марина, чие вообичаено место во апотропејска функција е знак

и на големиот култ што таа го има во Охридската архиепископија. Такво место овде му е дадено и на св. Игнатиј Богоносец и тоа со специфичната иконографија за неговото страдање. На тој начин претставата добива дидактичко значење со одветно на самиот влез во манастирот. Можеби и воведувањето на антифоното пеење во Црквата играло улога во изборот на овој архијереј со трогателна житиска повест.

Од светите византиски поети се избрани Теофан Грапт и Јосиф Химнограф, кои како своевидно дополнување на темите поврзани со Богородица, сведочат за нив и на одреден начин нивниот удел се изедначува со улогата на пророците, односно евангелистите. Делото им е тесно поврзано со богослужбените книги во кои се содржани бројни канони и служби. Ни се чини дека не е само коинциденција претставувањето токму на овие поети, ако се земе предвид дека нивните имиња во акростих се наоѓаат многу често во ирмосите застапени во Октоихот, а кои се користени и во песните на Канонот за Кирил и Методиј и во Службата за Константин-Кирил. Тие состави му се припишуваат на св. Климент Охридски.⁶⁸

Познато е дека синаксарните служби се прилагодувале на локалните потреби и поттикнувале вклучување на светители со силен култ, но ограничен на одредена средина. Во Сливница за првпат се прикажани како единствена група Седмочислениците, словенските просветители од IX-X век, Кирил и Методиј со учениците Ангелариј, Горазд, Климент, Наум и Сава. Во контекст на програмата вклучувањето на Седмочислениците изразува неколку многу значајни пораки кои произлегуваат од нивната севкупна дејност. За монашката средина тие се пример со посветеноста, пожртвуваноста и истрајноста на патот во својата мисија за христијанизацијата, проповедајќи и расправајќи за догмата и вистинската вера. Светите Климент и Наум Охридски се зачетници на монашкиот живот во Македонија. Нивната преведувачка и книжевна дејност е од пресудно значење за устројување на словенската богослужба. Освен преводот, било неопходно да се дополнуваат основните химнографски зборници, Триодот, Минејот, Октоихот.

⁶⁸ Мирчева Б., Канонът за Кирил и Методий и Службата за Кирил в славянската книжнина, Софија 2001, 73-82, со постара литература

Како основоположници на оригиналното словенско химнографско творештво воопшто, тие се придружуваат кон прочуените византиски поети.⁶⁹

Се чини дека четворицата архијереи меѓу Седмочислениците, Кирил, Методиј, Климент и Горазд, поставени спроти св. Никола и св. Јован Милостив, го истакнуваат епископскиот статус на манастирската црква. Многу е веројатно дека четворицата архијереи од Седмочислениците алутираат и на словенското потекло на владиката Матеј Преспански, актуелниот епископ и еден од првите ктитори на Сливница. Таа нагласена архијерејска тематика би укажувала и на тоа дека во сливничкиот нартекс е погребано високо црковно лице, можеби самиот владика Матеј.⁷⁰ Иако за оваа претпоставка немаме докази (археолошки истражувања не се направени), во секој случај има основа во поврзаноста на функцијата на нартексот и сликаната програма, во однос на обавувањето на помениите за умрените.⁷¹ Од тематските делови овде посебно погодуваат циклусот сцени на химната О Тебе радуетсяја (дел од Октоихот и од литургијата на Василиј Велики) и Деисисот околу кој се поврзуваат фигурите на скоропомошникот св. Никола и Петозарните маченици со комеморативна функција.

Веќе е одбележана заслугата на владиката Матеј и манастирското братство во изборот на личностите насликани во нартексот и за употребата на словенскиот јазик во време кога повторно господарела грчката писменост.⁷² Не е исклучено, учениот епископ - ктитор да бил истиот познат книжевник од втората половина на XVI век, јеромонахот Матеј Слеченски. Имено, од славниот скрипториум на слеченскиот манастир Св. Јован Продром, во науката се познати три за-

⁶⁹ За книжевната дејност види кај повеќе автори во Македонска средновековна книжевност, Македонска книга, Скопје 1991; сп. и Кирило-Методијевска енциклопедија, 330-331.

⁷⁰ Како посебен простор во целината на храмот, типците ги одредуваат деловите од богослужбата што се обавуваат во припратата. Тука најчесто се погребуваат истакнати црковни и други личности, се одржуваат посмртни молитви над телата на монасите. При годишните помени за монасите, како и во денот на смртта на ктиторот, се дели храна во овој дел од црквата. Така и во ноќта пред Велигден, по Василиевата литургија, монасите не излегуваат од црквата, туку во припратата им се дели јадење и се читаат Делата апостолски, в. Мирковић Л., Православна литургија, Први општи део, Београд 1982, 109-110; Ивковић З., Живопис из XIV века у манастиру Зрзе, Зограф 11, Београд 1980, 79 со постара литература.

⁷¹ Поменот за мртвите се извршува во одредени денови, претежно во нартексот на манастирските цркви. Некои поменици, како оној на манастирот Крушедол, во предговорот имаат прецизно објаснување за обредот, сп. Гергова И., Поменици от Македония в българските сбирки, София 2006, 12-15 со постара литература.

⁷² Грозданов Ц., Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII век, 165

чувани ракописни дела од кои две се датирани во 1563 и 1593 година,⁷³ што како период сосема одговара за истакнатиот јеромонах подоцна да станал Преспански епископ, спомнат и во сливничките ктиторски натписи од 1607 и најверојатно во 1614 година. Кон оваа, би се придружила и претпоставката дека во Слѣпченскиот ракописен поменик, меѓу митрополитите е наведен Преспанскиот владика Матеј, што од своја страна уште еднаш ги потврдува тесните врски помеѓу Сливница и Слѣпче,⁷⁴ но и го проблематизира прашањето за статусот на Преспанската епархија како митрополија.⁷⁵ Мотивираноста за претставувањето на Седмочислениците во овој контекст станува појасна.

Разгледувајќи ја програмата на сливничкиот нартекс се забележува дека таа изразува и извесно светогорско влијание. Истражувањата покажуваат дека светителите застапени во Сливница, како Максим Исповедник, Герасим, Теофан Грапт, Игнатиј Богоносец во страдалничката поза, се најчести во манастирските средини на Света Гора и тоа во просторите на нартексот или во трпезариите од периодот на XVI век. Заснованоста на овој став ја поткрепуваат и неколку иконографски детали од сцените на циклусот од Акатистот и од О Тебе радуется. Всушност, компилацијата на традиционалните тематско-иконографски елементи од средновековното сликарство со оние внесени од критските зографи во светогорските манастири, особено во Великата Лавра, Дохијар, Дионисиј и хилендарскиот метох Моливоклисиа, е карактеристиката на програмскиот дух на нартексот во Сливница. Посредно влијание од словенската светогорска средина би можело да се согледа и во приказот на Седмочислениците, кои судејќи според ракопи-

⁷³ Јеромонахот Матеј Слѣпченски е потпишан во преписот на Диоптрата на Филип Монотроп од 1563 г. (Москва, ДИМ, Хлудов 66) и во Учителното евангелие од 1593 г. (Белград, Српска православна црква, збирка на Грујиќ бр. 95). Третиот ракопис, Пророчката книга (Москва, ДИМ, Хлудов 1), што со сигурност потекнува од Слѣпче и се атрибуира на истиот скриптор од втората половина на XVI век, е најден во манастирот Лесново, каде што е донесен во 1688 г., сп. Поп-Атанасов Ѓ. et all., Скрипторски центри во Средновековна Македонија, Скопје 1997, 167-168, 341-344.

⁷⁴ Станува збор за Слѣпченскиот ракописен поменик наменет за умрените (Софија, НПКМ бр. 1015), датирани според водениот знак на хартијата од 1573 г., а се смета дека се употребувал по тој датум, односно споменот на Матеј би одговарал на првите децении на XVII век, сп. Гергова И., н. д., 54, 71.

⁷⁵ За Преспанската епархија се смета дека имала статус на самостојна епископија, најверојатно директно потчинета на охридскиот архиепископ, а нјезиното седиште, како и на неколку други не е познато, сп. Снегаров И., Историја на Охридската архиепископија - Патриаршија, Том 1-2, От падането ѝ под турците до нејното унишожение (1394-1767), (1932), второ фототипно издание, Софија 1995, 174-177.

сите, како групен култ отпочнале да се прославуваат во XVI век. Не е исклучено дека во некој од тамошните манастири постоеле нивни постари претстави кои не се зачувани.

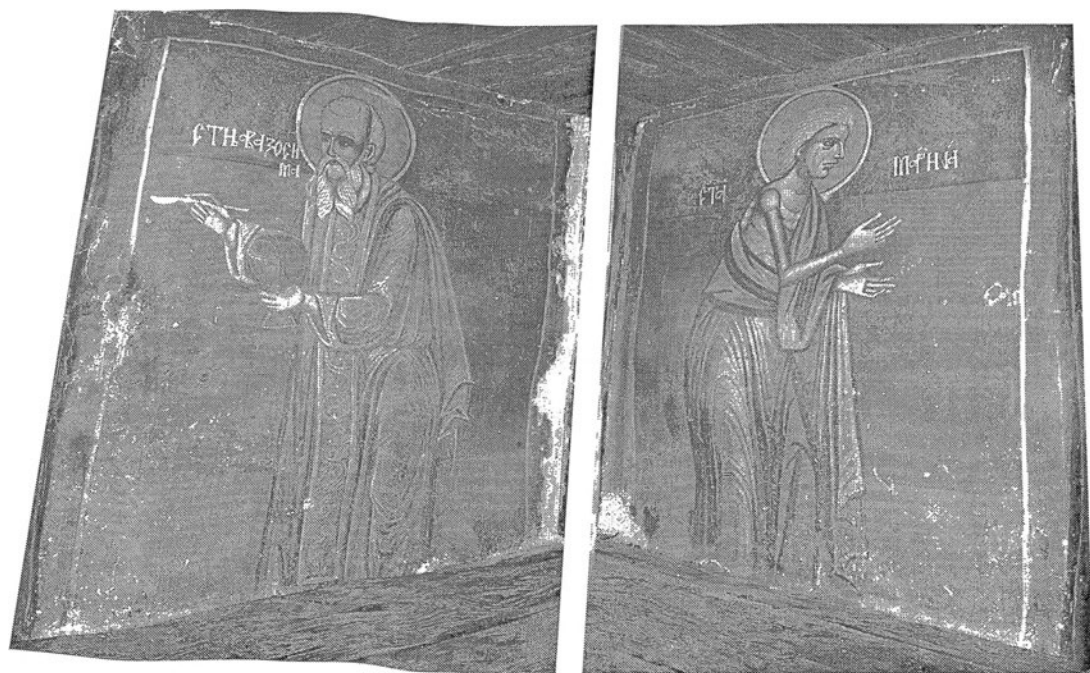
Логично е да се претпостави дека во почетокот на XVII век продолжувал контактот на црковните вискодостојници и плејадата монаси со Света Гора, вообичаен и во минатото, а особено познат од времето на архиепископот Прохор (1525-1550) и дека во големите, угледни манастири во Охридската дијецеза била прифаќана практиката што ги опфаќа сите облици на монашкото живеење, вклучително и црковната уметност. Преспанска Св. Богородица Сливничка ги зачувала тие траги во сликите на нартексот.



Источен сид, јужно од влезот во наосот



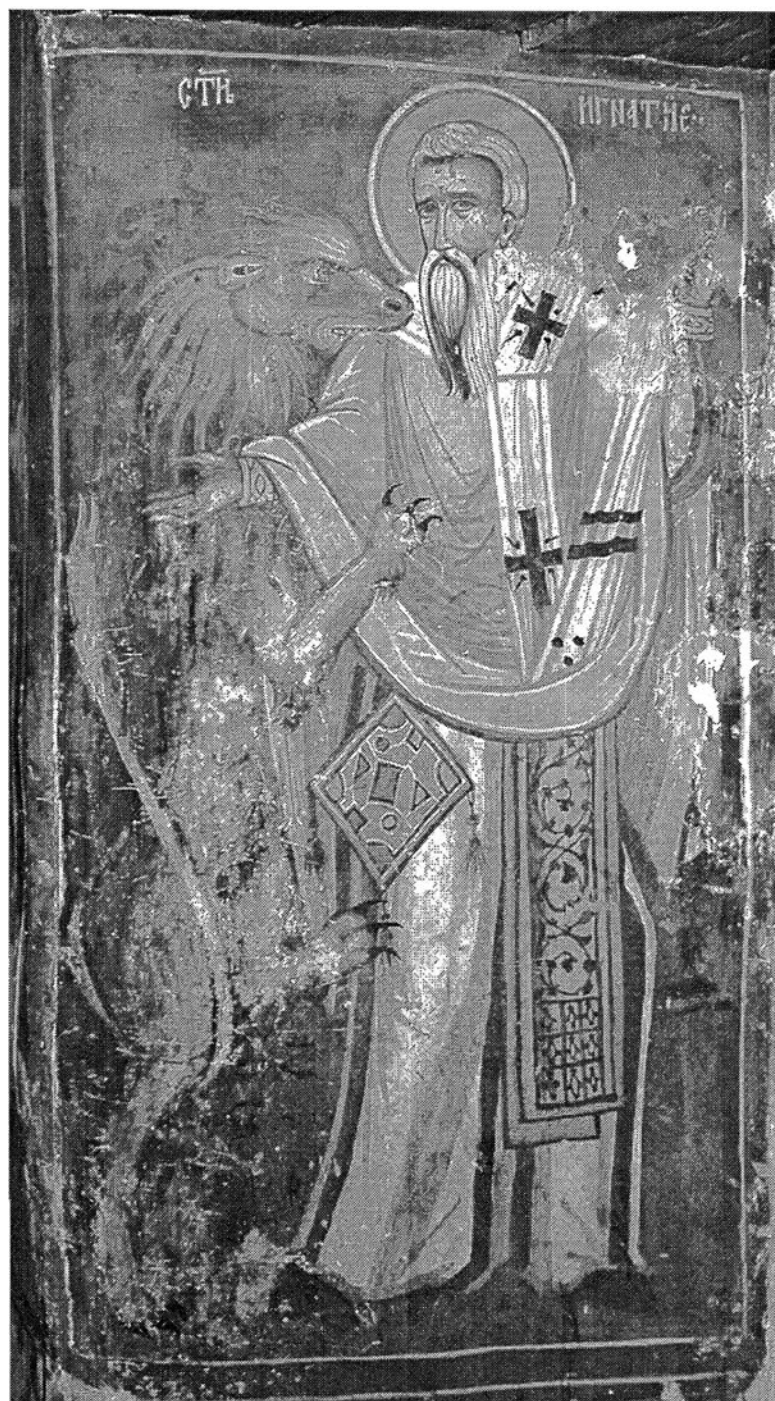
Светители на јужниот ѕид, источно од прозорецот



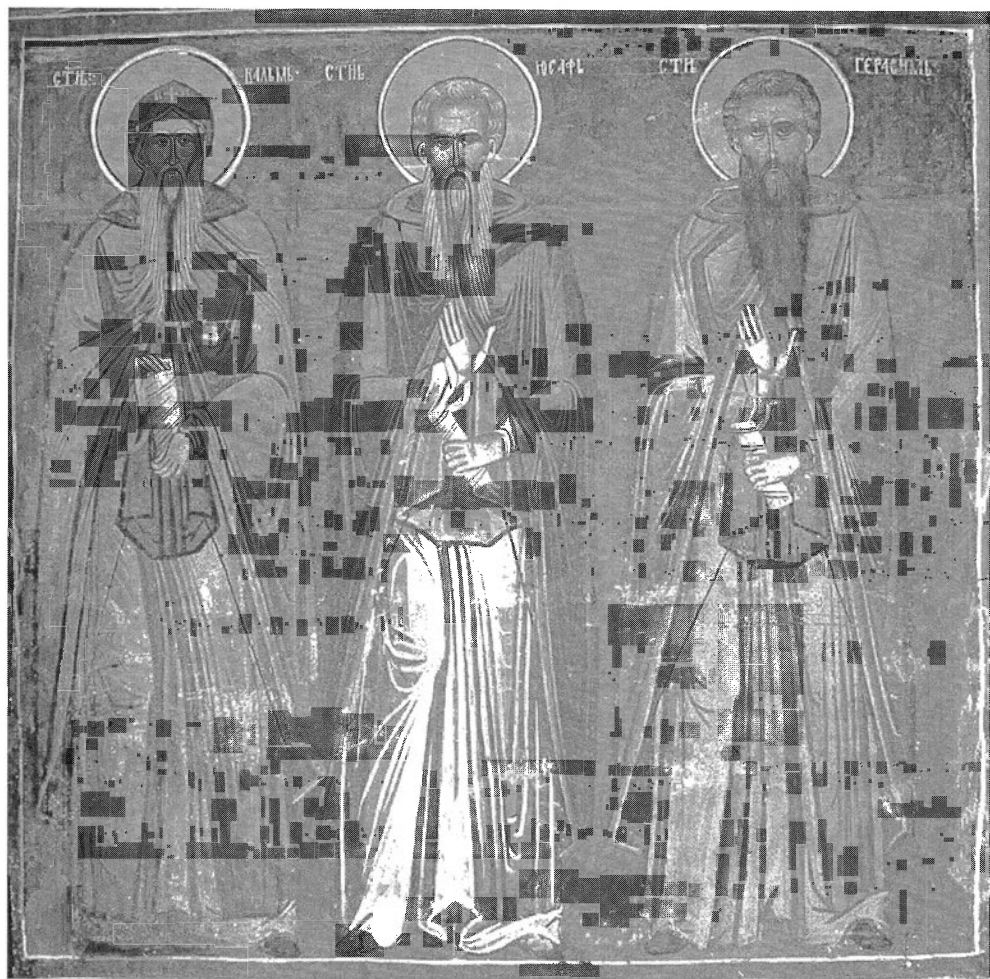
Ликовите во прозорецот на јужниот сид



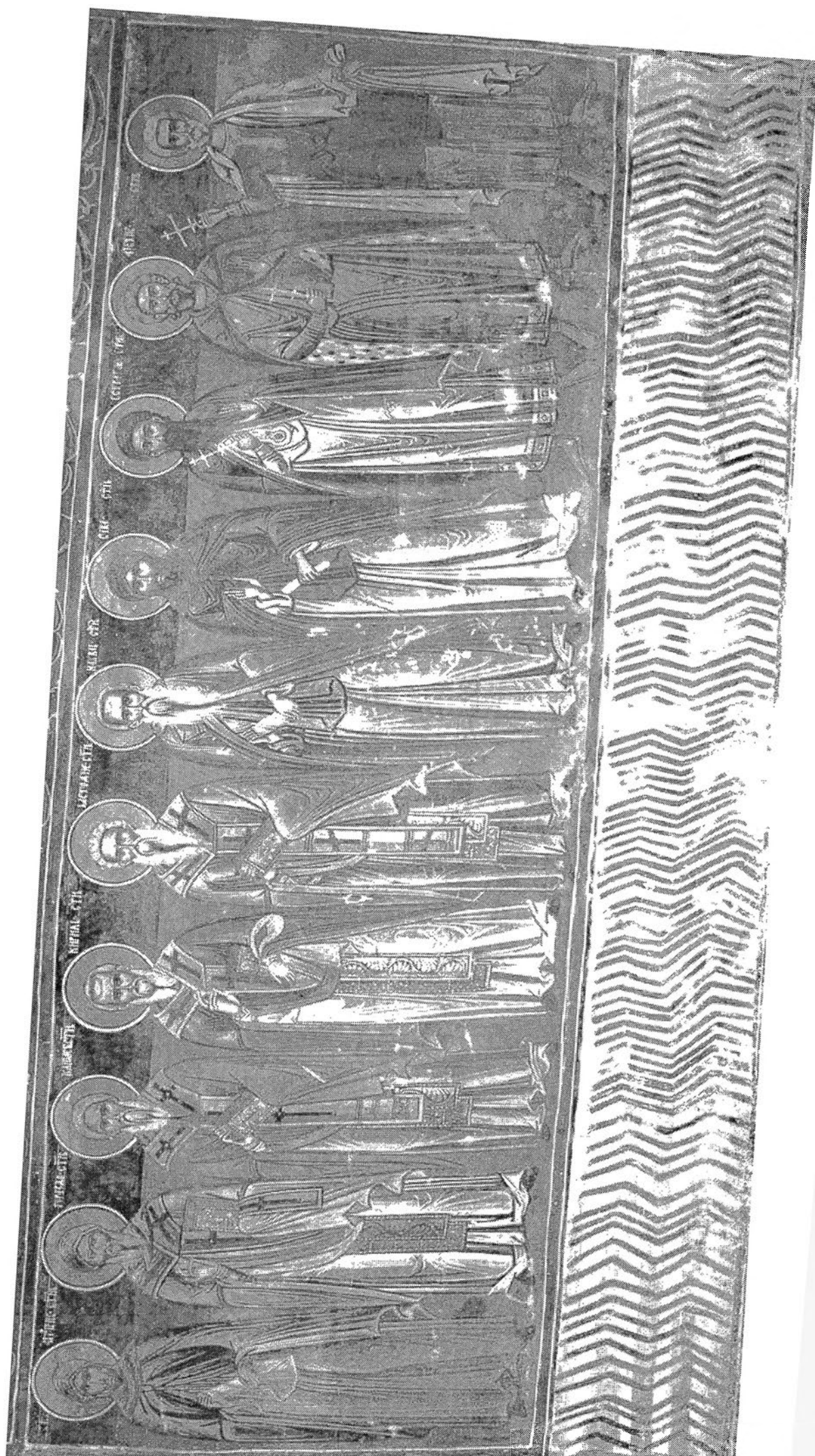
Светители на јужниот сид, западно од прозорецот



Светители во западниот влез во нартексот



Светители на западниот ѕид, северно од влезот



Светители на северниот ѕид

Сликарската екипа ангажирана за живописот во нартексот го зближува овој простор со стилските одлики во наосот преку повторното учеството на тн. втор сливнички зограф, авторот на иконописот од сливничкиот иконостас и соработник на другиот мајстор за кој претпоставуваме дека се викал Илија. По петгодишната пауза, декорацијата на нартексот ја завршила работилницата со поинаков состав, без мајсторот Илија.

Чувството за извесно студенило во нартексот доаѓа од сликаниот фон во којшто преовладува зелено-темно-сината гама. Овде веќе не се забележува, како во наосот, испрсканата разнобојна површина во сцени кои сугерираат ентериер, ниту употреба на окерот во заднината. На тој темен фон му прилегаат заситената црвена и окерот и се истакнуваат дури и питомите нијанси добиени со мешање на белата боја во розово, резеда и сиво, со кои е сликана архитектурата. Композициите обилуваат со детали, минуциозно изведени (ластарот со цветови, пејзажите со животни, орнаменти на садовите). Возвишенијата и карпите се понекогаш крајно стилизирани, нивните врвови се претворени во набрани површини ограничувани со бела линија, како брдата да имаат покривни плочи (во сцените со старозаветните префигурации на Богородица). Видлива е непропорционалност на фигурите, со поголеми глави, поставеност на очите повисоко во однос на носот и устата, рацете се понекогаш со голема шака и куси ковчести прсти. Лицата во светол окер имаат кафени сенки засилени на овалот и над очите и местимично закосени на надвор како маска. Понекаде на образите има и руменило. Фигурите во првата зона, главно фронтално поставени, се издолжени. Кај некои ликови челата се проширени во горниот дел, цртите на лицето варираат во формата на носот (тенок со ситни носници или е помесест), величината на устата и ушите. Декорацијата на цоклето, како и во дел од олтарскиот простор на црквата, го има мотивот на прекршена двобојна линија, освен со мали прекини, каде што површините ги прекрива палмета или лозица.

Без да ги повторуваме стилските карактеристики на вториот сливнички зограф, кои во основа се сè уште забележливи, ќе истакнеме дека неговиот сликарски елан се намалил, што се согледува во схематизираноста на фигурите и за-

губата на нивниот пластицитет. Ликовите се симплифицирани и со просечна уметничка форма. Тие личат едни на други, со мали напори иконографски да се диференцираат. Ова особено се однесува на горните сликани партии, во сцените од циклусите посветени на Богородичините теми, каде што и самата програмска зададеност условила уситнување на површините во кои требало да се изведат бројни фигури.

Присуството на барем уште еден зограф во сливничкиот нартекс е најочигледно во светителските лица во првата зона. На јужниот сид на пример, фигурите се поделени со прозорецот, така што источно од него сликан еден, а северно друг зограф. Наизменичната поделба се чувствува и натаму, зографот што сликан во југоисточниот дел се префрлил во влезните партии на нартексот и продолжил на северниот сид, додека другиот да ги заврши сите фигури на западниот сид. Без напрегање во диференцирањето на различните сликарски "раце" може да се каже дека анонимната зографска група е стилски усогласена и се чини дека има искуство во задничка работа. На претходните страници ги наведовме спомените во кои сметаме дека работел едниот од овдешните зографи, "вториот" сливнички зограф. Освен во Костур (во црквите Панагиа на архонтот Апостолаки, Св. Димитрија Елеусас и Воведение на Цјацапа) го следиме и во Велико Трново (црквата Св. Ѓорѓи), односно Арбанаси (икони).

Анонимниот мајстор што во нартексот во Сливница се јавува првпат, како сливнички трет зограф, го навестивме како соработник и на живописот во наосот на црквата во Велико Трново.¹ Авторскиот дует од нартексот во Сливница може да се препознае во неколку партии од великотрновскиот живопис сликан од неколку зографи во 1616 г.²: во олтарскиот простор (Платитера, Причестување на апостолите, Слегувањето на св. Дух, Визијата на св. Петар Александриски и двајцата архијереи во протезисна ниша, светите Елифаниј и Состенес), во наосот на северниот сид (неколку од светителите во допојасја во втора и трета зона и светители во цел раст во четвртата зона), како и речиси целиот западен

¹ Анализата на стилот во нартексот првично кај Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 225-226.

² Живописот не е публикуван и компарациите се според лични белешки. Загубена е декорацијата на целиот јужен дел од црквата и неколку други сидни површини. За црквата види кај Косева Д., Два комплекта икони од 1616 и 1685 за иконостаса на црквата Св. Георги във Велико Трново, *Paleobulgarica / Старобългаристика XXVII*, 2 Софија 2003, 85, со постарата литература.

сид (светителите во цел раст од првата зона и композициите, особено оние поврзани со циклусот на Успението).

Пред заедничката работа во нартексот на Сливница двајцата аноимни мајстори најверојатно биле дел и од екипата зографи кои на повик на манастирското братство во Ново Хопово сликале во наосот на црквата посветена на Св. Никола.³ (Т. ХСVII- ХСIX) За овој фрушкогорски ансамбл, завршен во август 1608 г., се истакнува дека изразува извесен стилски дуализам, две различни уметнички струи - една карактеристична за XVI век, друга за XVII век која тому во тие години конечно се вообличувала. Едниот мајстор со неколкумина помошници е верен на начинот на кој се сликало на Света Гора во првата половина и средината на XVI век, а другите се многу послаби.⁴ Можеби нашите аналогии нема сосема да се совпаднаат со предложените квалитативни оценки од страна на добрите познавачи на хоповскиот живопис, така што изгледа, тоа би биле оние партии изведени од подобриот мајстор со помошниците и некои од ликовите и композициите кои се оценети како послаби.⁵ Карактеристиките на зографите од сливничкиот нартекс, во живописот на Хопово ги гледаме во поединечните светители, како на пример, св. Максимијан, еден непознат архијереј,⁶ св. Игнатиј со лавовите,⁷ во бројни ликови од композициите: Причестувањето на апостолите, Христос и Самарјанката, Свадбата во Кана, Исцелувањето на парализиците и лепрозните, на бесните, Чудото во бањата Витезда, Прославувањето на чесните икони, Успението и други.⁸

Нашата дамнешна забелешка дека амбиентот во сливничките фрески (пейзажот и архитектурата), како и колористичките блискости особено со сливнич-

³ Милановић О., црква Св. Николе у манастиру Хопово, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 249-262, сл. 1-12 (за наосот); Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965, 152-154, сл. Претпоставките дека можеби еден од зографите се викал Методиј (Радојчић С. Мајстори старог српског сликарства, Београд, 81), односно Антониј (Милановић О., н. д., 261), не се прифатени заради непостоечкиот потпис (Петковић С., н. д., 153).

⁴ Петковић С., нав. место

⁵ Исто, сл. 107-110

⁶ Спореди илустрации кај Davidov D., Le monastère de Hopovo, L'ancien art Yougoslave, Beograd 1964, 11, 55

⁷ Бајаловић-Бирташевиќ М., Манастир Ново Хопово у Фрушкој Гори, Зборник Матице Српске, Серија друштвених наука 5, Нови Сад 1953, сл. 16

⁸ Спореди илустрации кај Davidov D., n. d., 22-28, 36-40, 42-44, 47-53.

киот наос, се аналогни на наосот во Хопово,⁹ сега би го прецизирале не само со заедничкото потекло на зографите од јужните делови на Охридската архиепископија, туку и како ангажман на иста патувачка работилница која од различни причини го менувала составот. Имено, вториот сливнички зограф бил оној што ги поврзува наосите во Сливница и во Хопово со нартексот во Сливница. Тој, соработувајќи со третиот анонимен сликар во наосот на Хопово и во сливничкиот нартекс, ја поврзуваат Сливница и со наосот Велико Трново.

Иконографските анализи за сливничкиот нартекс покажаа дека зографите се формирале врз длабоките корени на традицијата во Охрид и Костур, но и со прифатени обрасци од светогорските ликовни ансамбли од околу средината на XVI век (Богородичиниот акатист, Страдањето на св. Игнатиј). Во однос на потеклото на авторите на живописот од наосот во Хопово и нивните стилско-ликовни карактеристики се укажува исто така, на денешните северногрчки области, односно на блиски уметнички контакти со Света Гора и критското сликарство.¹⁰ Иако нашите споредбени анализи не се исцрпни во однос на Хопово и Велико Трново, заради обемот на материјата, но и заради главно програмски неспоредливите ансамбли, кои и не се публикувани во целост, тие се доволни да се заклучи дека има основа да се сметаат за дела на една иста работилница според стилско-ликовните белези. Треба да спомнеме дека се согледани извесни блиски иконографски и колористички елементи помеѓу Хопово и сликарството од 1604-1606 г. во црногорскиот манастир Пива,¹¹ меѓутоа за тој споменик, што исто така, не е публикуван,¹² немаме лични опсервации.

Натписите во нартексот на Сливница се на црковнословенски јазик со многу ортографски грешки и недоследности, без калиграфски квалитети. Се издвојува само натписот-легенда крај ликовите на свети Зосима и Марија Египетска, напишан со поинаков дуктус. Провејуваат и грчки натписи на свитоците кај пророците. Од овој аспект треба да се истакне дека во Хопово натписите се претежно на црковнословенски,¹³ а во Велико Трново целосно на грчки јазик, но без разлика на тоа, во трите споменика нема сличности во дуктусот на буквите.

⁹ Поповска-Коробар В., н. д., 230

¹⁰ Петковић С., н. д., 153

¹¹ Исто, 154, кадешто се заклучува дека сепак, тоа е повеќе последица на заедничкото потекло на мајсторите, а не припадност на иста работилница.

¹² Тематски опис на споменикот донесува С. Петковић, сп. Исто, 198-201, сл. 92-97

¹³ Петковић С., нав. место.

Меѓутоа, нема совпаѓања ниту помеѓу грчките натписи од црквата Панагиа на архонтот Апостолаки и сливничкиот наос, каде што ги утврдивме како идентични токму оние напишани крај делата од вториот сливнички зограф.

Творечката патека на сликарите од сливничкиот нартекс засега може да се испртува од Костур кон Фрушка Гора како најзападна и Велико Трново како нај источна точка. Вториот сливнички сликар првпат го забележуваме во првата деценија на XVII век кога во Костур работел во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки од 1605/6 г., а до крајот на таа декада го следиме како живописец и иконописец во Сливница во 1607 г., потоа низ фреските во наосот на Хопово од 1608 г., кога повторно се вратил во Костур и сликал во Св. Димитрија Елеусас во 1608/9 г. Втората деценија на векот ја минува ангажирајќи се во нартексот на Сливница од 1612 г., најверојатно и во костурската црква Воведение на Цјацапа, каде што околу 1613/14 г. ја сликал претставата на Богородица Одигитрија во нишата на патронот, а натаму продолжил во околината на Велико Трново, како живописец во црквата Св. Ѓорѓи во градот, завршена во 1616 г. и како иконописец за црквата Св. Ѓорѓи во Арбанаси, изгледа во истиот период.

За третиот сливнички зограф, кого најрано го запознаваме како созреан уметник во наосот на Хопово, не можеме да посочиме дела пред 1608 г., а во едно залезно креативно издание, заедно со вториот сливнички зограф ги следиме во нартексот на Сливница (1612) и во наосот на Св. Ѓорѓи во Велико Трново (1616). Хронолошките празнини се должат на неговиот ангажман во нам сè уште непознатите споменици од крајот на XVI и почетокот на XVII век, кои, не е исклучено, можеле да бидат и на Света Гора.



Манастир Ново Хопово, 1608 г.



Манастир Ново Хопово, 1608 г.



Манастир Ново Хопово, 1608 г.

СЛИКАРСТВОТО НА ЗАПАДНАТА ФАСАДА

Западната фасада на манастирската црква е целосно прекриена со фрско-живопис изведен во два периода, детерминирани со ктиторскиот натпис над влезот од 1614 г. и со записот од 1644/45 г. во рамките на композицијата во најдолната јужна половина од ѕидот. Постарите ѕидни слики се распоредени во надвратната лунета и околу неа, прикажувајќи ги претставата на Богородица како патрон на манастирот и сложената композиција на Страшниот суд. Подоцна е насликан проширениот Царски Деисис.¹ (Т. С)

Богородица со Христос и архангели во патронската ниша (1613/14 г.)

Пространата профилирана ниша над влезот во црквата е исполнета со патронската претстава на Богородица со Христос на престол и со архангелите Гаврил и Михаил. Мајката Божја (МН҃ Ⲙⲱ) го држи Христа младенецот (Ⲓϥ ⲕⲣ) пред себе в skut, со левата рака придржувајќи го за рамо, а со десната за нозете. Врз топлината на Богородичиниот црвен мафорион е акцентирано белото везено шамивче во нејзината десна рака. Малечкиот Христос облечен во син хитон и окер химатион, благословува со десницата и држи затворен свиток во левата рака. Зад престолот со висок наслон заштитнички стојат архангелите Гаврил (Γ) и Михаил (Μ) во царски орнат. Имаат далматики (цинобер и сина) орнаментирани со растителен мотив и широки, везени бордури, со вкрстени окер лороси и држат жезла. Нивниот контрапостен став и лесно свртените лица ја оплеменуваат фронталноста на композицијата. Свечениот тон е зголемен со нагласената декорација на престолот со растителни и зооморфни мотиви и со ореолите на Богородица и Христос што биле изведени во позлатен шток. Десно од подножникот, каде што на цинобер перница стапнала Богородица, пишува дека е сликано „од раката на

¹ Првичен опис е даден од Милоков Н. П., Християнския древности Западной Македонии. Известия Руского Археологического института в Константинополх, IV, выпуск 1, София 1899, 100; со дополнувања кај Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимнички манастир кај Преспанското Езеро, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80, 181, 185-186; Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996, 232-235.

Никола,»: ΧΗΡΪ ΝΙΚΟΛΑΥ. На зелениот фон од целата сцена, вrameна со цинобер бордура, се напластуваат и шест различни мостри на растителен орнамент што ја исполнуваат длабочината на лунетата. (Т. С1)

Иконографскиот образец на претставата во Сливница соодветствува на раниот константинополски модел што бил практикуван и во италијанските икони изведени во т.н. maniera graeca.² Во балканската поствизантиска уметност образецот е особено популарен и може да се забележи дека со мали варирања го имаат апсидите во светогорските манастирски католиконии од XVI век каде што сликале критски мајстори,³ како и во други споменици кои биле под нивно влијание.⁴ Поставеноста на архангелите зад Богородица со Христос на небесниот престол ја знаеме од најраните синајски икони,⁵ а со точно истиот гест на главите како во Сливница тие се среќаваат и во средновековното сликарство на Атос,⁶ како и многу подоцна во Костур.⁷ Шамивчето во Богородичината рака како детал е исто

² Иконографијата на фронтално поставената Богородица со Христос во скутот е определена како тип Знамение (Платитера), со карактеристичната положба на нејзините раце крај рамото и нозете на младенецот, варирани во однос на левата или десната страна и со/без шамивче, сп. Кондаков П. Н., Иконография Богоматери, II, Петроградъ 1915 (Москва 1998), 318-356; Σωτηρίου Γ. και Μ., Εικονες της Μονης Σινα, I, II, Αθηναι 1956-1958, 173-174, еικ. 191, 202-203, еικ. 232; Χαδζιδακис Μ. Εἰκόνες τῶν Κρητικῶν Σχολῶν, Iraklion 1993, еικ.2 (познатата икона од XV век сликана од Андреа Рицо, на која Богородица е од овој тип, но без архангели).

³ За Великата Лавра и Ксенофон сп. Millet G., Monument de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927, pl. 118.1, 169.2; за Моливоклисиа кај Кондаков П. Н., н. д., сл. 199; за Дионисиј кај Вокотџпулоф Α. Π., Ιερή Μονή Αγίου Διονυσίου, Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, Ἱερίον Ἱεροφ 2003, еικ. 57.

⁴ На пример, фреските од нартексот на Филантропинон од 1560 г. и од XVII век на јужната фасада на манастирската црква Св. Пантелејмон на јанинскиот Остров (сп. Γαριδης Μ. – Παλιουρας Α., Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993, еικ. 110, 517); фреската од 1597 г. на јужната фасада од црквата во Роженскиот манастир и иконата од 1620 г. од Погановскиот манастир (сп. Пенкова Б., Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника, Зограф 22, Београд 1992, 67, сл. 3, 5); во апсидата на црквата во Монодендрии од 1619/20 (Τοῦρτα Α., Οι Ναοὶ τοῦ Αγίου Νικολάου στη Βάτσα και τοῦ Αγίου Μηνῆ στο Μονοδένδρι, Προσὸγγιση στο ὄργιο τῶν ζωρῆφων αὐτῶ τοῦ Αἰνῶτος, Αθῆνα 199, πιν. 1) или онаа на источниот ѕид во припратата од 1631 г. во Кучевишкиот манастир (сп. Серафимова Α., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005, сл. 75)

⁵ Иконата на Богородица како Небесна царица со светители од VI-VII век, в. Лидов Α., Византијски икони Синая, Москва - Афины 1999, кат. 2

⁶ На фрагментарно зачуваната фреска од Ватопед, што се датира во крајот на XIII век, Богородица на престол е од типот Гликофилуса, но концептот на композицијата е сосема сличен (сп. Tsigaridas E. in The Holly and Great Monastery of Vatopaidi, Volume I, Mount Athos 1998, 234-235, fig. 193).

⁷ Претставата на северниот ѕид во припратата од 1612 г. во црквата Воведение на Цјацапа во Костур (Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αἰῶνα στουφ Ναουφ της Καστοριαφ,

така одамна познато, уште од ранохристијанскиот период и со него таа се прикажува многу често во различен тематски контекст во византиската уметност.⁸ Потеклото и значењето на овој мотив во прв ред се толкуваат со изворната примена за бришење пот и солзи (sudarium) кај припадниците со висок социјален статус во антиката, за потем со векови да биде еден од симболите за истакнување на посебниот статус на Богородица. Во науката се дискутираат и други симболични конотации на овој секуларен атрибут, а најновите толкувања се задржуваат на основната функција на шамивчето како симбол на језината длабока жалост по жртвуваниот Син и како сведоштво за величината на нејзината грижа за човечкиот род.⁹

Сливничката композиција со јасна слика на Царството небесно им напонува на верните за можноста на спасението и идниот вечен живот. Како патронска претстава таа едновременно ја има и функцијата на фреско-икона пред која се упатуваат молитвите за милост на Последниот суд.

Стилските карактеристики на сликарот Никола покажуваат дека тој бил професионален мајстор - одличен цртач и колорист, со чувство за хармонизирани пропорции и минуциозна изведба на детали. Меката моделација на ликовите ја постигнува со лесни, широки, кафени сенчења на овалите од лицата и вратот, чија основа од светол окер има и благо руменило. Крупните очи ги издолжува кон слепоочниците со исцртана горна линија, на капакот нанесува црвеникав пигмент, а подочниците се јасно потцртани со кафен полукруг. Носот е правилен, без особено истакнување на носниците или раздвоениот корен кој лесно се сое-

Συμβολὲς στὴ μελὸτὴ τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς δοτικῆς Μακεδονίας, Αθήνα 2002, πιν. 86α).

⁸ Уште во почетокот на VI век Богородица со Христос на престол е прикажана со шамивчето во рака (катакомбата Комодиља во Рим), а натаму се нижат таквите нејзини прикази како Оранта, со Христос младенецот, во композициите Благовештение, Раѓање Христово, Распетието, Симнувањето од крстот, Вознесението, во сцени од Акатистот или во Деисисот, в. Djordjević M. I. - Marković M., On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Cristian Art, Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo, Зограф 28, Београд 2000-2001, 44-47, со постарата литература.

⁹ Maguire H., The Cycle of Images in the Church, Heaven on Earth: Art and Church in Byzantium (ed. by L. Safran), The Pennsylvania State University 2000, 138-140, fig. 5.15-5.17, каде што на примерот на мозаиците од доцниот XI или раниот XII век во Дафни (Богородица на престол од овој тип е прикажана во апсидата, а марамчето го има во рака и во тамошните сцени Благовештение и Распятие), се толкува како ликовен знак што укажува дека на самиот почеток (=Благовештението) се антиципира и крајот (=Распетието). За шамивчето на Богородица како молебница и посредничка, в. Djordjević M. I. - Marković M., нав. место, со примери и за други толкувања.

динува со нежниот лак на веѓите, видно нагласени со појака кафена линија. Ушните школки се ненаметливо прилепени до лицето, а косата е исцртувана во уредни и рамномерни прамени. Орнаментиката на облеката на ангелите со слична стилизација е позната од сликарството од крајот на XV и честопати се среќава во текот на XVI и XVII век.¹⁰ Тоа се однесува и на лавовските глави како декорација на престолот,¹¹ додека змејовидните бази на неговите ногарки се пооригинално решени.¹² Повеќе податоци за искуството и вештината на зографот Никола се добиваат и од композицијата на Страшниот суд, за која сметаме дека е негово дело.

Страшниот суд

Сливничката претстава на Страшниот суд не е посебно обработувана во стручната литература, освен што е укажано на неколку иконографски елементи карактеристични за поствизантиските прикази.¹³ Оваа сложена тема со есхатолошка и поучна содржина и со уметничка традиција од ранохристијанскиот период, опсежно е истражувана и овде нема посебно да се задржуваме на нејзините книжевни извори и на иконографскиот развој.¹⁴ Во главни црти таа во Сливница ја

¹⁰ На пример, во Кремиковци (Паскалева К., Црквата Св. Георги в Кремиковския манастир, София, сл. 47), во наосот и нартексот на Филантропинон, во Дилиу, (сп. Γαριδης Μ. – Παλιουραφ Α., н. д., сл. 28, 50, 164, 381), во Велциста (Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989, fig 10), иконата на св. Ѓорѓи со житие во Струга (сп. Ѓурић Ј. В., н. д., кат. 29, Т. XLIII), наосот во Палатиција (Тођрта А., н. д., сл. 109) и во Хопово (Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965, сл.109), како и во и многу други споменици.

¹¹ Ги има во спомнатите примери: иконата од А. Рицо и сите светогорски претстави од XVI век, фреската во нартексот на Филантропинон и т.н.

¹² Главите на змеј се чест мотив во црковниот мобилијар во резба во XVII век (обликот на подножјата на иконостасните крстови, како мотив на царски двери, на певници), но во ваков контекст не ни се познати примери.

¹³ Поповска-Коробар В., н. д. 224-235. Во студиите посветени на ретките зачувани во целост композиции на Страшниот суд во Македонија, е вклучувана и сливничката кај Грозданов Ц., Страшниот суд во црквата Св. Климент (Богородица Перивлептос), Културно наследство 22-23, Скопје 1995/1996, 47-56 и Серафимова А., Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд во Кучевишките Свети Архангели, Културно наследство 28-29, Скопје 2003, 163-186.

¹⁴ Почнувајќи од XIX век, темата добива обемна библиографија од која ги издвојуваме: Покровский В. Н., Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства, Труды VI археологического съезда в Одессе, III, Одеса 1887, 285-384; Millet G., La Dalmatique du Vatican, Les élus images et croyances, Paris 1945, 14-15; Милошевић Д., Страшни суд, Das Jungste Gericht, Recklinghausen 1963,

слиди схемата што од првата четвртина на XVI век ја поставил критјанинот Теофан Бата во светогорската Велика Лавра и оттогаш станала вообичаена за спомениците на централно балканското подрачје. Ликовната интерпретација овде, разбирливо, не е механичко прифатена и со своите карактеристики ги одразува влијанијата и од други сродни прикази, како и степенот на индивидуалната зографска и богословска подготвеност.

Концептот во Сливница ѝ е подреден на фасадната површина, така што целината има три хоризонтални зони, од кои најдолната е уништена при дното и неизвесно е какви биле првобитните тематски мотиви. Целата композицијата е вrameна со црвена бордура што во горниот дел од ѕидот е удвоена, исполента со орнамент од палмети и ја следи косината на фронтоноот.

Во темето на најгорната зона, каде што е приказот на Второто Христово доаѓање, во божествена светлина Христос седи на два херувима и виножито. Претставен е како Пантократор, облечен во розикав хитон и окер химатион, со раширени раце од кои десната е во благослов, а левата е спуштена и показалецот е насочен надолу кон проколнатите. Овие гестови на обраќање кон праведниците од неговата десна страна и кон грешниците на спротивната, се директно поврзани и со познатите текстови испишани подолу - десно од Христос: ΠΝΙΔΕΤΕ ΒΛΪΣΕΝΙ

131-145; Lexikon der christlichen iconographie, Bd.4, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, 514-523; Василиев А., Социални и патриотически мотиви в старото българско изкуство, София 1973; Der Neserssian S., Program and Iconography of the frescoes of the Paraclession, in The Kariye Djamy, vol. IV: Studies in the Art of the Kariye Djamy and its Intellectual Background. Princeton-New Jersey 1975, 325-331; Грозданов Ц., Охридското ѕидно сликарство од XIV век, Охрид 1980, 81, црт. 21-22 (за Григоријевата галерија во Св. Софија), 134-136, црт. 33-34 (за јужната фасада во Св. Богородица Перивлепта), 168 (за Св. Богородица Болничка); Суботиќ Г., Охридска сликарска школа од XV век, Охрид 1980, 18, црт. 105 (за Богородица Болничка), 131, црт. 94-96 (за Драгалевци), 138, црт. 104 (за Бобошево); Симић-Лазар Д., Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину, Саопштења XVII, Београд 1985, 167-179; повеќе автори во Cahier balkaniques 6, ed. T. Velmans, Paris 1984; Garidis M., Études sur le Jugement dernier post-byzantin de la fin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique, Thessaloniki 1985; Пенкова Б., Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира, 61-67; Давидов-Темерински А., Циклус Страшног суда, Зидно сликарство манастира Дечана, Граѓа и студије, уред. В. Ј. Бурић, Београд 1995, 192-209; Сарабјанов В., "Страшный суд" в росписях собора Снеогогорского монастыря в Пскове и его литературная основа, Проблеми на изкуството 2, София 1996, 23-30; Грозданов Ц., Страшниот суд во црквата Св. Климент (Богородица Перивлептос), 47-56; Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναούς της Καστοριάς, Συμβολὲ στη μελότη της μνημειακῆς ζωγραφικῆς της δυτικῆς Μακεδονίας, Αθήνα 2002, 172-181, πλв. 75-82; Пејић С., Манастир Пустиня, Београд 2002, 77-82; Серафимова А., Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд, 163-186; Поповска-Коробар В., Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина, ЗРВИ 44/2, Београд 2007, 549-565.

ЌЦА МОЕГО/...СДЕДУНТЕ ОУГОВАНОУ/БАМЪ ЦРТЕО НЫЕ, а одлево: НДЕТЪ ѿ МЕНЕ ПРО/КЛЕТН
 ВЪ ОГНА ТО/ВЪТ/НН I ОУГОВАНН Д/ НЯ БОЛХ Н БЯ ГГЛОМЪ/ЕГО.¹⁵ Светлосната Христо-
 ва мандорла, што трепери во прелевањето на црвена и зелена боја, ја надвишува
 херувим, а отстрана два серафима стојат држејќи рипиди врз кои е испишано
 АГЮС. Составен дел на кружната целина се и персонификациите на евангелист-
 тите со затворени кодекси в раце - ангелот (М/атеј /) и лавот (М/арко/) кон север,
 орелот (оштетен) и бикот (М/ука/) кон југ. Од многуоките црвени престоли, врз
 кои се положени Христовите нозе, извира огнената река што се шири течејќи
 низ јужната половина од комозицијата во просторот на Пеколот. Околу Христос
 е архангелска војска во далматики и со копја. Во преден план Деисисот го фор-
 мираат архангелите предводници, облечени во хитон и химатион, зад кои стојат
 Богородица од десната и св. Јован Претеча од левата страна на Христос. Двата
 ангела со лицата се свртени кон Божјата мајка, односно кон Претеча, држјќи от-
 ворени кодекси со грчки текстови: Н МНН/ДЕДО/ТАН Н/ТОН О/.../СИА, и ДЕЗАНТ/Е
 УМНН/ТА КАН/А ЕРГА.¹⁶ (Т. СП)

Под Христос Праведниот судија, во божествена светлина е прикажан При-
 готвениот престол (ОУГОВАЛЪННЪ ПРЪСТОЛЪ) со Чесниот крст и страдалничките
 симболи (трновиот венец, копјето и сунгерот). На Престолот, врз цинобер пер-
 ница и сина ткаенина, белиот раскрилен гулаб-св. Дух (ѿ ѿ) со канците го држи
 евангелието украсено со скапоцени камења. На низок постамент се истакнати и
 четирите клинци од Христовото распетие. Хетимасијата е фланкирана со два ан-
 гела, сигнирани како М(ихаил) и Г(аврил) кои во проскинеза ги подаваат рацете.
 Под нив коленичат Адам (АДАМ) и Ева, зад кои стои по една полугола машка
 фигура. Онаа на северната страна е средовечна, со прекрстени раце и прекриени
 бедра, а другата е младолика, со шапка и наметната со платно што го придржува
 со едната рака, а другата ја пружа напред отворена.

Во истата зона се прикажани апостолите обележани со иницијали, поста-
 вени по шестмина на скалести клупи со високи лачни наслони. Сите држат отво-
 рени кодекси и се во некаква раздвиженост. Од малкуте зачувани текстови, пи-

¹⁵ Според евангелието на Матеј (25, 34 и 41), стиховите се препорачани и во Ерминијата на Дио-
 нисиј од Фурна, како текст на евангелието што го има Христос на градите, сп. Медић М., Стари
 сликарски приручници III, Београд 2005, 363.

¹⁶ Текстовите на ангелите ("Дадено ви е царството небеско." и "Покажете ги своите добри дела и
 примете награда.") се предвидени во Книгата на Поп Данило, но околу символите на страдањето:
 (сп. Медић М., Стари сликарски приручници II, Београд 2002, 351).

шувани на грчки јазик, видливи се оние на јужната страна во рацете на Павле (ΒΛΕΠΘ/ΤΕ ΑΔΕ/ΛΦΟΙ Π/ΩΣ ΑΚΡΙ/ΒΕΩΣ Π/ΕΡΙΠΑΤ/ΕΙΤΕ Φ/ΒΕΡΟΝ),¹⁷ Матеј (ΟΥ ΜΗ ΠΑ/ΡΕΛΘΗ/Η ΓΕΝΕ/ΑΥΤ Ω/Σ ΟΥΠ/ΑΝΤΑ/ΓΕΝΤ/ΑΙ),¹⁸ Лука (Ο ΟΜΟΣ/ΚΑΙ Η Γ/Η ΠΑΡΕ/Λ.ΣΟ/ ΝΤΑΙ /ΟΙ ΔΕΛΟ/ΓΟΙ ΜΟΥ/ΟΥ ΜΗ ΠΑΡ)¹⁹ и на следните тројца чии лица се оштетени, (ΙΔΟΥ Η/Λ. Ο ΚΣ/ΠΟΙΝΣ/ΑΙ ΚΡΙ/ΣΙΝ Κ/ΑΤΑ ΠΑ/ΣΙΝ),²⁰ (ΟΡΑΤΕ/ΑΓΑΠΗ/ΤΟΙ ΜΗ/ΔΕΙΣ/ΑΥΠΟ/ΓΙΝΩ /ΣΚΕΤ /Ω),²¹ (.../ΣΑΣΘΕ/ΕΑΥΤΘΣ/.../ΗΣ ΑΩΡΑ).²² На северната страна апостол Петар држи полуотворен свиток без текст, до него е св. Јован Богослов чиј текст е делумно читлив (ΜΗ ΑΓΑ/ ΠΑΤΕ Τ/ΟΝ ΚΟΣ /ΜΟΝ ΜΗ...).²³ Зад двете групи апостоли стои архангелска стража со жезла. (Τ. СΠ)

Специфичноста на сливничката претстава на Христовото доаѓање во слава, се состои во реткото присуство на симболите на евангелистите во овој дел од композицијата на Страшниот суд. Четирите апокалиптични животни од старозаветната визија на пророкот Језекиил (1, 4-11) и на пророкот Исаија (6, 3) се содржани и во текстот на св. Јован Богослов (Откр. 4, 6-8) и, според учениот богослов Дионисиј Ареопагит, кој ја објаснил небеската хиерархија, се сметани за небесни битија.²⁴ Поврзани со симболичкиот јазик евангелистите и небеските апокалиптичните животни го толкуваат единството на сите четири евангелски текстови како суштина на догмата. Во визиите на Христос опкружен со апокалиптичните животни е нагласена улогата на четирите евангелија во поимањето на Христова-та двојна природа. Небесните сили, шестокрилните серафими, херувими и огнените тркала, како и апокалиптичните животни ги овозможуваат сознанието на апстрактниот Логос, согледувањето на сложениот ликовен знак и верувањето во Второто Христово доаѓање. Таа апокалиптична визија на Христос Пантократор

¹⁷ "Гледајте, браќа, како уредно да живеете!" (Исто, 349)

¹⁸ "Нема да помине ова поколение пред тоа да се случи!" (Исто)

¹⁹ "Рече Господ: Небото и земјата ќе минат, а моите зборови нема да минат!" (Исто)

²⁰ "Еве дојде Господ да суди по целата земја!" Ова се зборови предвидени за апостолот Вартоломеј (сп. Исто)

²¹ "Гледајте, драги мои, никој да не се предаде на очајување!" Ова се зборови предвидени за апостолот Андреј (сп. Исто, 347)

²² "Бидете подготвени браќа за оној час!" Зборовите се предвидени за апостолот Филип (сп. Исто, 349)

²³ "Не го сакајте светот, ниту она што е во светот!" (Исто, 347)

²⁴ За иконографијата на симболите на евангелистите в. Millet G., n. d., 44-60 (во средишната претстава на далматиката од Ватикан пресонификациите на евангелистите се околу Христовата мандорла).

била и основа за литургиската песна Трисагион.²⁵ За разлика од символите на евангелистите, серафимите со рипиди крај Христовата мандорла почесто се среќаваат во композицијата Страшен суд.²⁶

Иако апостолите-судии редовно држат книги или свитоци, согласно Даниил (7, 10) и Откровението (20, 12), тие не се секаде и отворени, со испишувани текстови како во Сливница, со што овдешната композиција се вбројува во ретките примери зачувани во Македонија.²⁷ Отворените книги биле почеста појава од средината на XVI век.²⁸

Што се однесува до конципираноста на централниот дел од судиштето - Приготвениот престол за Судијата и Небесниот цар, со придружните ликови на ангелите, Адам и Ева во проскинеза и сиромавите, може да се каже дека е релативно вообичаена со оглед на варирањето во појавноста на гулабот-св. Дух и бројноста на небесните сили и сиромавите. Присуството на гулабот ја разликува сликата на сливничката Хетимасија од светогорските претстави на Страшниот суд, а ја доближува до неколкуте примери кои во основа се повлијаени од светогорските споменици.²⁹ Позицијата на двата ангела околу Престолот е иста како

²⁵ За ова опширно кај Бабић Г., Краљева црква у Студеници, Београд 1987, 66-68

²⁶ Како западно влијание, кое во византиските прикази на оваа тема се ретки, символите на евангелистите во Христовото второ доаѓање се коментирани по повод претставата на иконата од колекцијата на црквата Св. Ѓорѓи-Грчки во Венеција, сликана од Ф. Каверцас во крајот на XVI век (Davigo Marie- Laure in Cahier balkaniques 6, ed. T. Velmans, Paris 1984, 157, fig. 5). Во Книгата на поп Данило се наведува восклицот "Свет, свет, свет Господ Саваот..." на серафимите во Второто Христово доаѓање, но не и символите на евангелистите, за разлика од Ерминијата на Дионисиј од Фурна каде што ги нема обата наводи (сп. Медић М., II, 347; Медић М., III, 364). Серафимите во иконографијата како во Сливница, се среќаваат во композициите во трпезаријата на светогорскиот Дионисиј од 1547 г. (Millet G., Monument de l'Athos, pl. 210.2), на источниот ѕид во нартексот на Св. Димитрија во Палатиција, меѓу 1569 и 1592 (за датирањето и зографот сп. Παλαζωτοφ Θ., 'Η Βόρεια καὶ ὁ ἀνατολικὸς τῆς (11οφ-18οφ αἰ., 'Αθήνα 1994, 326), на западната фасада во манастирот Зрзе од 1625 г. (лични белешки, види фотос кај Грозданов Ц., Страшниот суд, сл. 13).

²⁷ Средновековните и најголемиот број доцносредновековни композиции на Страшниот суд во спомениците на територијата на Република Македонија се оштетени. Сепак, се гледа дека во XIV век во соодветните сцени во Григоријевата галерија на охридска Св. Софија и на јужната фасада на Богородица Перивлепта апостолите имале отворени книги (сп. кај Грозданов Ц., Охридското ѕидно сликарство, црт. 22, 33). При обработката на оние од сложен тип, во Перивлепта од пред 1595 г. и во кучевишките Св. Архангели од 1631 г. се набројани сите забележани поствизантиски примери (Грозданов Ц., Страшниот Суд, заб. 2; Серафимова А. н. д., заб. 14) и според нашиот увид во нив констатираме дека сливничкиот приказ е осамен.

²⁸ Во манастирите Дилиу (1543) и Филантропинон (1560) во Јанина (сп. Γαριδης Μ. - Παλιου-ραφ Α., н. д., 247, сл. 423, 188, сл. 321), Дионисиј (сп. Millet G., Monument de l'Athos, pl. 210.2).

²⁹ Одбележано е дека гулабот отсутствува во светогорските споменици и во повеќе други, повлијаени од тамошните концепти (Анапавса, Варлаам, Дилиу, Филантропинон и други), а во роман-

во Дилиу,³⁰ Дионисиј и Дохијар³¹ и нема други небесни сили.³² Мотивот на сиромавите како сведоци на добрите и лошите дела на човештвото и како симбол на несреќните што ќе стојат пред Христа, се поствизантиски белег во иконографијата на Страшниот суд, што по појавата во трпезаријата на светогорската Велика Лавра (1535), широко бил прифатен во балканските споменици од XVI и XVII век изразувајќи ја идејата за милосрдието.³³ Сливничкиот сликар го извел мотивот редуцирајќи го бројот на фигурите,³⁴ како и евангелскиот текст на Матеј, чија потполна варијанта ја има композицијата во охридска Перивлепта.³⁵

ските од XVI век е секогаш присутен и дека сливничката композиција во тој поглед е блиска со неколкуте од Македонија - во Перивлепта, Зрзе и Кучевиште (Серафимова А. н. д., 170-171, со постара литература). Гулабот на Пригответниот престол го имаат и композициите на Страшниот суд во Илиенци од 1550 г. (Кирин А., Илиенските стенописи од 1550 година в контекста на духовниот живот на епохата, Изкуство 9-10, София 1990, 2-8), Ореоец од околу 1595 г. (Машниќ М. М., Манастирот Ореоец, Скопје 2007, 70), Рожен од околу 1611 г. (Герев Г. - Пенкова Б. - Божинов Р., Стенописите на Роженскиот манастир, София 1993, сл. на стр. 56), Пустинија од 1622 (Пејиќ С., Манастир Пустинија, Београд 2002, 78), во Тутин од 1646 г. (Симић-Лазар Д., Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину, 171, сл.1) и т.н.

³⁰ Γαριδιφ Μ. – Παλιουραφ Α., нав. место

³¹ Sp. Millet G., Monument de l'Athos, pl. 210.2, 244.2.

³² Многу често околу или зад Хетимасијата стои група ангели, како што е случајот и со сложениите композиции во Перивлепта, Зрзе (Грозданов Ц., н. д., сл. 1, 13) и Кучевиште (Серафимова А., н. д., сл. 2).

³³ За визуелизацијата на евангелскиот текст по Матеј (25, 34- 41) и за ликовните интерпретации во Дилиу, Дионисиј и Тутин, в. кај Симић-Лазар Д., Иконографија Страшног суда, 171-172; Simic-Lazar D., La signification de la representation des déshérités dans les Jugements dernier postbyzantines, ЗЛУ 23, Нови Сад 1987, 175-183; на темата во спомениците во Бугарија, почнувајќи од Илиенци до XVIII век, се задржува и Пенкова Б., "Нај-малките од моите браќа" в поствизантиската иконографија на Страшниот суд и в контекста на Балканската народна култура, Проблеми на изкуството 4, София 1993, 21-27, каде што се наведени и примерите од XV век во Етолокарнанија и во Верија и, каде што ги истакнува иконографските варијанти на мотивот како одреден вид сиромашни - просјаци, под влијание на т.н. патерична литература и фолклорот (со примерите во Темска, Пустинија, параклисот Св. Харалампиј во Арбанаси); преглед на иконографските примери во Македонија (Перивлепта, Сливница, Кучевиште, Зрзе) прави Грозданов Ц., н. д., 53-54; за сите споменици во Србија каде што овој мотив е забележан (Темска од 1576, Јашуња од 1583, Планиница од 1606, Пустинија од 1622, Благовештение Кабларско од 1633 и Тутин) известува Пејиќ С., н. д., 78; за неколкуте композиции од XVII век во Костур (Воведение на Џацапа од 1612 г. и други од средината на векот), в. Πασιδου Π. М., нав. место. На големите познати композиции од Грција (Дилиу и Филантропинон, веќе спомнувани од претходните истражувачи) треба да се приклучи и малку познатата на источниот ѕид во нартексот на Св. Димитрија во Палатиција од последната четвртина на XVI век (нотирана кај Παλαευναργόλου Σ. Π., Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτσάοιφ Βεροάοφ, Θεσσαλονάκη, 1976, 23-33).

³⁴ Така е на пример, во Св. Јован Претеча во Јашуња во композицијата од 1583 г., сп. (Суботић Г., Из епиграфске граѓе поствизантиског доба, Саопштења XX-XXI, Београд 1988/89, сл. 3), во Па-

Во јужниот дел од втората зона, долж вителот на огнената река, првиот од давениците е богатиот Лазар (Θ ΠΛΥΣΙΟΣ ΛΑΖΑΡΟΣ), чија гола фигура е свртена кон ангелот во црвена далматика кој со тризабец (?) ги поттурнува грешниците во водата. Подолу, меѓу главите што се борат за воздух, водата носи една неидентификувана личност, облечена во сина долга облека, со окер капа (круна?) и држи нешто со обете раце на појасот.

Под апостолскиот трибунал, на едно возвишение седат четирите старозаветни цареви - Навукодоносор (ΝΑΥΚΟΔΟΝΟΣΟΡ), Дариј (ΔΑΡΙΩ ΔΑΡΙΑ), Александар (ΑΛΕΞΑΝΔΡΩ) и Пор (ΠΟΡ ΠΟΡΩ ΔΑΡΙΩ). Првите двајца се белокози со брада и држат кренати жезла, а другите се средовечни, темнокози со брада. Дариј е свртен кон Александар, кој пак, вперил меч кон Пор. Последниот цар држи исправено копје. Облеките им се богато украсени, а круните се лепезесто зашилени. Нешто подолу, од обете страни на огнената река, во крупен план се прикажани леопард (или рис), дива свиња, коњ или друг копитар што гази врз лав и, елен со високи рогови. Најјужниот дел од композицијата е посветен на сликата на разбрануваното Море, чија перосонификација во ликот на женска фигура со капа држи в рака прекрасен едреник со три јарболи и педантно собрани едра. Од делот што го претставувал Пеколот денес се гледа само фрагмент од ангел со копје (?), веројатно од мотивот со мерењето и двоењето на праведните души од грешните. Може само да се претпоставува дека овде завршниот дел ги илустрирал и поединечните пеколни маки. (Т. СIII)

На северната страна во втората зона, се прикажани персонификацијата на Земјата, воскреснувањето на мртвите, ангелот што ги свива небесата и хоровите на праведните. Персонификацијата на Земјата (ΓΕΜΛΙΟ) е женска фигура што седи на лав, облечена во зелен фустан, со долга трска (?) во едната рака, а со другата покажува на дрво. Наоколу, меѓу ниската вегетација се влече змија, се движат неколку помали животни, лета птица, а мртвите излегуваат голи од гробовите. Ангелот поставен помеѓу Земјата и праведните, со обете раце свива бел свиток - Небо со стилизираните Сонце и Месечина. (Т. CIV)

Обвиткани со разнобојни облаци што се разливаат во антропоморфни и зооморфни форми, праведните се прикажани во два реда по три групи, сите обе-

латиција, каде што отсутува и текстот спорд Матеј (лични белешки), во Зрзе, каде што има само еден сиромав (Грозданов Ц., Страшниот суд, 54) или во Тутин (Симић-Лазар Д., н. д., сл. 1).

³⁵ Грозданов Ц., нав. место

лежани со натписи. Тие се внимателно иконографски прецизирани, така што оние три личности што се во преден план на секоја група би можело и да се идентификуваат. Почнувајќи од горе, од лево кон десно се ликовите на мачениците (АНКЪ МЧННКЪ), пророците (АНКЪ ПРОРОКЪ), апостолите (АНКЪ АП СЛКЪ), мачениците и преподобните жени (АНКЪ ЖЕНЪ МЧНХЦЪ Н ПР(Ъ)ПОД(ОБНН)Х), на преподобниците (АНКЪ ПР(Ъ)ПОД(ОБНН)Х) и на архијереите (АНКЪ АРХИЕРЕН).

Концепциска специфика во втората зона на сливничкиот Страшен суд е поставеноста на персонификацијата на Земјата на спротивна страна од приказот на Морето, со кое речиси редовно, таа е дел од јужниот крај на сцената каде што се прикажува воскреснувањето на мртвите.³⁶ Овде прави впечаток и отсуство на неколку иконографски елементи, веќе карактеристични за темата во крајот на XVI и почетокот на XVII век. Иако можел порационално да го организира просторот, сликарот одлучил да им отстапи значаен дел на четирите антички цареви, за сметка на приказите на ангели што трубат и на Мојсеј како ги предводи осудените на вечни маки.

Царската четворка и животните под нив, симболите на паганските империи што ќе бидат предадени на Севишниот, не се насликани според описот даден во ерминијата,³⁷ но иконографијата потсетува на нивниот ран заеднички приказ во трпезаријата на светогорската Лавра од околу 1535 г.³⁸ За патиштата на ширењето на темата е интересно варирањето на имињата на царевите во бројните балкански примери, при што името Пор ретко се среќава и веројатно се должи на несигурноста во идентитетот на четвртата империја.³⁹ Во просторот на Море-

³⁶ Специфичен е и приказот во Дилиу, каде што во лунета над влезот е прикажан воскресот на мртвите од Земјиниот простор и мерењето на душите (сп. Гарџџ М. – Παλιουραφ Α., н. д., сл. 412).

³⁷ Визијата на Даниил (7, 3-7) за четирите сверови што излегуваат од морето, во Ерминијата на Дионисиј од Фурна се опишани заедно со царевите што јаваат на тие животни: вавилонскиот Навуходоносор, персискиот Дариј, македонскиот Александар и римскиот Август (сп. Медић М., III, 225).

³⁸ Разликата помеѓу светогорската претстава и описот во прирачникот на Дионисиј од Фурна е во тоа што царевите во Лавра седат на престоли, а Александар е именуван како цар Елински (сп. Millet G., Monument de l'Athos, pl. 149.2).

³⁹ Се претпоставува дека натписот Пор (Порос) се однесувал или на индискиот крал на Пенџап, голем противник на Александар, а потоа и негов сојузник, или на епирскиот крал Пирос (Симић-Лазар Д., н. д., 177). Освен во Тутин, тоа име е напишано и во Страшниот суд од Св. Никола Кирици во Костур (Παῦσιδου Π. М., н. д., 175) и изгледа во кучевишката претстава (сп. Серафимова А., н. д., 176), сите многу помлади од сливничкиот пример. Како биле именувани царевите во охридска Перивлепта, која е временски најблиска до Сливница, останува непознато заради оштете-

то не се забележуваат очекуваните антропоморфни персонификации на ветровите, кои во овој период се застапени со различна стилизација.⁴⁰

Пророкот Мојсеј, кој на заблудените Евреи им го покажува вистинскиот Бог, бил вклучуван во композицијата на Страшниот суд уште во палеологовско време,⁴¹ но иако се смета за една од популарните поствизантиски епизоди, таа не е насликана и во некои реперни споменици како што се Великата Лавра, Дилиу и Филантропинон, што би можело да укажува на схематскиот извор на сливничката претстава.⁴²

Од грешниците во огнената река во Сливница нагласени се само фигурите на богатиот Лазар и непознатиот цар - прогонувач на Христијаните, што како иконографски елементи се вообичаени и во многу постарите композиции на иста тема.⁴³

Најдолната северна зона стандардно е посветена на Рајот и на праведниците што чекаат пред неговите порти. Во две збиени групи над кои е напишано: ΟΙ ΑΓΝΑΙ ΝΑΥΤΗΝΑΣ ΕΓΧΟΜΕΝΟ...Α ΠΑΡΑΔΕΙΣΩ (sic!), иконографски индивидуализирани се праведниците во редиците од предниот план. Долната редица ја предводат првомаченикот и ѓакон Стефан и првоапостолите Петар и Павле. Во горната, првиот насликан до рајската порта е св. Јован Претеча, а последниот е пророкот Даниил (ΠΡΟ ΔΑΝΙΗΛ). Тој се издвојува од групата, свртен со крената глава гледа кон Богородица и Христос во патронската ниша и држи отворен свиток со нечитлив текст. Влезот во Рајот има облик на еднокуполна бела градба што ја штити херувим со два меча. Во внатрешноста на рајската градина обиколена со сидини, Богородица седи на престол со цвет во десната рака, а левата ѝ е напред отворена.

носта на тој дел од сцената (сп. Грозданов Ц., н. д. 51). Интересно е дека и во Ерминијата на Дичо зограф од Тресонче, упатството го содржи името Порос (сп. Василиев А., н. д., 21).

⁴⁰ Изворот за визуелизација на четирите ветрови е според стихот на Даниил (7, 2), а во различни форми често се среќава од XV век, сп. Милошевић Д., н. д., 141; Симић-Лазар Д., Иконографија Страшног суда, 177; Серафимова А., н. д., 178.

⁴¹ За литературната основа во Житието на Василиј Нови и приказот во Снетогорскиот манастир, в. Сарабјанов В., н. д., 24.

⁴² Епизодата со Мојсеј најрано се јавила во Русија и се претпоставува дека во балканските споменици се распространила со посредство на Молдавија и Влашка, сп. Пенкова Б., Арбанашкият Страшен съд от XVII век от Националният исторически музей в София, Зборник, Љубен Прашков-реставратор и изкуствовед, София 2006, 91, со постара литература и примери. За специфичноста на овој мотив во Перивлепта и Кучевиште в. Грозданов Ц., н. д., 51-52, сл. 4; Серафимова А., н. д., 175-176.

⁴³ А. Давидов-Темерински, н. д., 204-205; Симић-Лазар Д., н. д., 179

Фланкирана е со два ангела во далматики кои ги подадаваат раце кон неа. Подолу седат праотците Јаков, Аврам (ΑΒΡΑΗΜ) и Исак, но не може да се види дали во skut ги држат душите на праведните. Добриот разбојник со крстот, влезен во Рајот, прислонет е на внатрешната страна од портата. Композицијата во долниот дел е уништена и неизвесно е дали завршувала со извирањето на рајските реки или пак, со цокле и сликана драперија. (Т. CIV)

Повеќето иконографски елементи во сливничкиот приказ на Рајот се познати и од досегашните истражувачи се поврзани со сродни композиции.⁴⁴ Треба да се одбележи дека при "портретирањето" на праведниците пред рајската порта, каде што се истакнуваат различните родови светители, ликот на св. Јован Претеча ретко се претставувал.⁴⁵

Избраното место за пророкот Даниил и неговата поза е уште една замисла на сливничкиот сликар. Започнувајќи од средновековните композиции на Страшниот суд изобразувањето на пророкот Даниил станува вообичаено во поствизантискиот период, но најчесто во иконографската варијанта која го прикажува додека го сонува своето видение.⁴⁶ Поставувајќи го пророкот Даниил со отворен свиток⁴⁷ во групата праведници што ќе влезе во Рајот, односно непосредно крај влезот во црквата, сливничкиот зограф недвосмислено ја истакнува дидактичка-

⁴⁴ Поопширно за опфатеноста на Рајот со сидини, херувимот со два меча, цветот во раката на Богородица, ангелите околу неа, застапеноста и поставеноста на првоапостолите и факон Стефан, в. кај Серафимова А., н. д., 183-184, со постарата литература и примери.

⁴⁵ Во нам познатите композиции и во литературата, св. Јован Претеча не се забележува меѓу праведните.

⁴⁶ Во Снетогорскиот манастир (1313) пророкот Даниил стои фронтално со отворен свиток во просторот каде што се визуелизира неговата визија за паганските царства (сп. Сарабьянов В., н. д., 25). Во XV век Даниловиот сон е забележан во катедралата Успение во Владимир (Покровский В. Н., н. д., 4-5); во XVI век го има во светогорските манастири, претставен како лежи надвишен со ангел во Лавра, Дионисиј и Дохијар (Millet G., Monument de l'Athos, 149.1, 210.2, 246.3), така е прикажан и во Филантропинон, додека во Дилиу стои со отворен свиток над четворицата цареви (сп. Γαριῆφ Μ. – Παλιούραφ Α., нав. место). Во спомениците на територијата на Македонија засега не го забележуваме, за разлика од Бугарија (сп. Пенкова Б. во Геров Г. - Пенкова Б. - Божинов Р., н. д., 66-67, каде се наведени примерите во Илиенци, Рожен, Св. Ѓорѓи Велико Трново, Св. Димитрија во Арбанаси, Кукленскиот манастир); освен Тутин, за други Данилови прикази во Србија нема вести, сп. Симић-Лазар Д., н. д., 173; во сцените од XVII век во Костур (црквите Воведение на Цјацапа, Св. Никола на Кирици) Даниил исто така, е прикажан во лежечка положба во пределот на паганските царства (сп. Παῦσιδου Π. Μ., н. д., 173, 175, сл. 77).

⁴⁷ Во сликарските прирачници се наведува неговиот пророчки стих (Дан. 7, 9), сп. Медић М., II, 351; Медић М., III, 369, напишан и на Даниловиот свиток во Тутин (сп. Симић-Лазар Д., нав. место), но во другите публикувани претстави не е прецизирана содржината на свитокот.

та димензија на целата композиција алудирајќи на Данииловите стихови од дваесеттата глава на неговата Книга пророштва (Дан. 12, 2-13).

Сликата на Страшниот суд во Сливница во своите главни црти е варијанта на сложените композиции од првата половина на XVI век и тоа на оние во светогорската Велика Лавра и епирскиот Дилиу. Сопствената иконографска структура ја добил според искуството и ликовната култура на авторот. Споредувајќи ги ликовите од патронската ниша, каде што е потпишан зографот Никола, со оние во композицијата на Страшниот суд доаѓаме до заклучок дека се работи за ист мајстор кому секако му помагал уште некој соработник. Во добро сочуваните фигури, и покрај смалените димензии се препознава идентична сликарска постапка (хармонични пропорции, цртеж, моделирање, инкарнат). Особено се убедливи ангелите податливи за споредба. Освен цртачката и колористичка умешност, одредени детали, како на пример, формата на облаците со праведниците или круните на четворицата цареви, јасно упатуваат на угледавање на постарите претстави од Атос и Јанина.⁴⁸

Важен компаративен елемент за поткрепа на авторството на сликите од 1614 г. претставуваат и натписите, оние од Страшниот суд и ктиторскиот над влезната врата. Специјалистичката анализа поточно би покажала какви се ортографските карактеристики, но наше мислење е дека дуктусот на буквите од најголемиот број натписи е еднаков, што е најинтересно и во словенските и во грчките, вклучително и потписот на зографот Никола. Се издвојува само натписот над групата праведници пред рајската порта, многу небрежно напишан на грчки јазик. Ова согледување укажува на фактот дека сликарот (барем) говорно ги владеел обата јазици, што е многу честа појава изразена во сликарството од овој период.

Познати ни се неколкумина зографи со името Николаос/Никола, кои работеле во крајот на XVI и почетокот на XVII век. За сливничкиот сликар не нао-

⁴⁸ Облачната маса со антропоморфни форми ја развива Теофан од Крит уште во Св. Никола Анапавса 1527 г. (Σοφιανῶφ Ζ. Δ.-Τσιγαράδαφ Ν. Ε., *Ιερα Μονὴ Ἀγίου Νικολῆου Ἀναπαυσῶ*, Τρικαλα 2003, εικ. 270), преку светогорската Велика Лавра (Millet G., *Monument de l'Athos*, 149.1) и тебанските сликари во Епир (Γαρίδηφ Μ. – Παλιούραφ Α., н. д., 413) таа станува популарна во редица поствизантиски композиции на Страшниот суд (Рожен, Тутин и многу други). Круните на паганските цареви во Сливница се од типот што тие ги имаат во Дилиу (Γαρίδηφ Μ. – Παλιούραφ Α., н. д., сл. 418), или Пилат во Филантропинон (Исто, сл. 82), но и во Вица (Тоῖρητα Α., н. д., сл. 63).

ѓаме директни аналогии во делата што се потпишани со тоа име.⁴⁹ Најблиски стилско-ликовни аналогии има фасадното сликарство во Роженскиот манастир, поточно композициите на Страшниот суд и Скалилата на Јован Лествичник кои се датираат околу 1611 г.⁵⁰ Роженскиот Страшен суд (Т. CV) е иконографски различен од сливничкиот. Обата примери припаѓаат на глобалната класификација светогорско-епирски изворен образец од XVI век, но и ликовно ги зближува мајстор кој можеби бил од истата работилницата, една од најквалитетните сликарски екипи во почетокот на XVII век на централно-балканското подрачје.

Проширен Царски Деисис (1644/45 г.)

Триесетина години по првичното сликање на сливничката фасада поради големите оштетувања на јужниот долен дел била направена нова декорација. Композицијата врамена со бордура од цветен орнамент ја прикажува темата Царски Деисис проширена со ликовите на првоапостолите Петар и Павле, со запис датирана во 1644/45 г.: БЯ ЛѢТО „ЗРЊГ/Ќ РОЖДАНСТВО/„ЯФЊГ“ (sic).

Христос е претставен како Цар над царевите и Велик архијереј (IC XC ЦАРЬ НАТЬ ЦАРОВИ/БЕЛНЬ АРХИЕРЕН) на престол, со отворен кодекс и благословува. Неговиот сино-окер камелавкион е опточен со скапоцени камења и бисери, сакосот е исполнет со згуснати црвени кругови во кои крстовите се "разлистени" со сини тричлени стилизирани ливчиња, украсениот окер лорос е вкрстен на градите, а омофорот со два црни крста е префрлен преку левото рамо и паѓа на истата страна под отворената книга на која пишува: ЦЮ ГЛЯ/ГОЛЯТЕ/НАМЬ/ГН· ГН·/Н НЕСЯ/

⁴⁹ Ќе ги наброиме оние примери за кои можеме да споредуваме според илустративниот материјал: во спомениците сликани од линотопските зографи, како што се наосот во Св. Димитрија во Палатиција (1569), манастирот Макриалекси (1599) во Епир, црквата Св. Никола во Костур од 1639 г. (сп. Тођрта А., Οι Ναοὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὴ Βάτσα καὶ τοῦ Ἀγίου Μηνῆ στο Μονοδὸνδρι, Προσὸγγισή στο ὄργιο τὸν ζογρῆφον ἀπὸ το Λινοτόπι, Αθῆνα 1991, 23, 27, 35); во преспанската црква Св. Никола во с. Плати од 1591 г. се смета дека еден зограф бил јереј Николис (Παῦσιδου Π. Μ., Ζητῆματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰῶνα ἀπὸ τὴν περιοχῆ των Πρεσπῶν, Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Atina 2002, 189); тоа име го има еден од двајцата зографи во манастирот Пустиня од 1622 г. (Пејић С., н. д., 141-144); јереј Николаос од почетокот на XVII век (сп. Гергова И. - Мутафов Е., Стенописите от църквата Св. Георги Мали в Несебър, Проблеми на изкуството 1, София, 2004, 43-55).

⁵⁰ Аналогии со сливничкиот зограф Никола беа согледани во фреските од фасадните ниши во Рожен, од 1597 г. (Пенкова Б., Фреске на фасади, 67), но ние и порано го искажавме мислењето дека нешто помладите фрески на таа фасада се всушност поблиски на сливничката (Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата, 234).

ТВОРИТЕ/ДЪЛН/МОЕ. Престолот со бројни скапоцени украси, каде што Христос седи врз цинобер перница, има висок полукружен наслон и двескален подножник. Богородица (МНР̄ ФV) стои оддесно обраќајќи се кон Христа со подадена рака и со отворен свиток (ПРИМЛ/НН МО/ЛЕНН/МАТЕ/РЬ СВОЕ/МНОСТН/БЕ). Претставена е како царица, во светло син фустан порабен со везени окер траки, сива наметка орнаментирана со растителен мотив и порабена со бисери, а на главата има отворена круна врз бела копрена шамија. Св. Јован Претеча (Ї) стои босоног, во окер хитон и сив химатион, со десната рака положена на градите, со другата држејќи го свитокот (СЛЗШЯ/ЛЪ ЕСН/МАТЕРЬ СВО/Е-СЛШН/Н МЕНЕ/КРЪСТНТЕ/ЛЪ ТВОЕ). Апостолот Петар (СТНЬ ПЕТРЬ) е прикажан со клуч во десната и полуотворен свиток во левата рака, прекриена со окер химатионот. Врз свитокот се назира само почетокот на текстот: ВДЕЛ/ФОНТ/ОК(Н). Апостолот Павле пак (СТНЬ ПАВЕЛЪ), стои зад Претеча со кренат меч врз кој е напишано неговото име (ПАВЕЛЪ) и со затворено евангелие во левата рака. По сета површина на композицијата има записи и графити за кои пишувавме во поглавјето за историјата на манастирот. Заднината е хоризонтално третирана во три бои, најгоре е темно-сина, во средината е окер, а долниот појас е испрскан со комбинирање на тие две бои. (Т. CVI)

Сливничкиот Царски деисис е нотиран во науката при истражувањата на иконографскиот лик на Христос Цар на царевите и Велик архијереј, што е карактеристична појава во поствизантиските споменици на територијата на Охридската архиепископија.⁵¹ Имено, композицијата инспирирана од Псалмите (44, 9-11 и 92,1) и нивните толкувања, литургиските текстови, Откровението и други извори, имала своја еволуција и во различни варијанти се ширела во уметноста од крајот на XIV и почетокот на XV век.⁵²

Иако сливничката композиција е дополнително поставена, познати се примерите од крајот на XVI и во XVII век кога темата Деисис, Царски и/или про-

⁵¹ Grozdanov C., Une variante de l'image du Christ Roi des rois et Grand Prêtre dans l'art post-byzantin (d'après les exemples de l'archevêché d' Ohrid), Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Institute for Neohellenic Research, Athens 2002, 251-263, fig. 10.

⁵² На појавата и развојот на темата најмногу работел Ц. Грозданов следејќи ја нејзината традиција во сите појавни облици на поширока територија: Грозданов Ц., Христос цар, Богородица царица, Небеските сили и светите војни во живописот од XIV и XV век во Трескавец, Културно наследство XII-XIII, Скопје 1988, со целата постара литература; истиот, Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века, Зограф 27, Београд 1998-1999, 151-160

ширен, едновременно бил насликан во корелација со композицијата Страшен суд со што се удвојувала основната идеја.⁵³

За непознатиот сливнички сликар од 1644/45 г. веќе искажавме мислење дека им припаѓал на некоја од зографските занаетчиски групи, можеби од Линотопи.⁵⁴ Притоа ги имаме на ум оние потпишани остварувања од четвртата и петтата деценија на XVII век, како на пример, во црквата Св. Никола на архонтот Томани (1639) во Костур, манастирските цркви Свети Атанасиј (1646) кај Загора, Преображение (1652) во Дриовуно кај Козани.⁵⁵ Во тој дух е изведен и живописот во костурските цркви Св. Никола на архонтот Кирици (1654) и олтарскиот простор во Св. Никола Маѓаљу (1654-1657).⁵⁶ Слични стилски белези има сликарството во некои ансамбли во Арбанаси - параклисот Св. Јован Претеча (1632 -1649 г.) во црквата Раѓање Христово, а особено црквата Св. Атанасиј од 1667 г., за кои се размислува дека ги извеле светогорски зографи, односно со костурско или епирско потекло.⁵⁷ Сливничката композиција е недоволна да се суди за можностите на нејзиниот автор, но сметаме дека во основа неговите ликовни сфаќања се блиски на наведените современи дела. Тој е коректен цртач со нагласен графизам, има ограничена колористичка палета и е склон кон декоративност. Неговите фигури имаат лица со наметлив цртеж, изразено блед инкарнат и се моделирани со јаки кафени сенки. Словенските натписи во композицијата имаат црти од народниот локален говор. Текстот на Христовиот кодекс не е вообичаен за овој иконограф-

⁵³ Во црквата Св. Спас во Кучевиште Деисисот е проширен со апостолите Петар, Павле Јован Богослов и св. Никола (сп. Николиќ-Новаковиќ Ј., Илустрација на Акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородицино (Св. Спас) во Кучевиште, Културно наследство 16, Скопје 1993, 88-89, сл. 13); во 1583 г. во црквата Св. Јован Претеча, Јашуња, во Деисисот учествуваат првоапостолите Петар и Павле (сп. Суботић Г., Из епиграфске граѓе поствизантијског доба, Саопштења XX-XXI, Београд 1988/89, 80); во 1625 г. во манастирот Зрзе јужниот дел на Страшниот суд го зазема композицијата Царски деисис каде што Христос е цар и архијереј (Grozdanov С., n. d. fig. 8); во нартексот на Св. Ѓорѓи кај Музевики во Костур од околу 1657 г. Деисисот како посебна композиција е насликан зад праведниците што чекаат да влезат во Рајот (сп. Παῦσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναους της Καστοριάς, πιν 81).

⁵⁴ Поповска-Коробар В, Кон атрибуцијата, 235

⁵⁵ Во овие споменици ктиторските натписи ги донесуваат податоците и за сликарите што потекнуваат од Линотопи, за кои се мисли дека семејно поврзани, со генерации се занимавале со зографскиот и други уметнички занаети, в. Тођрта А., н. д., 38-40, сл. 120-130; сп. и Παῦσιδου Π. Μ., н. д., сл. 15

⁵⁶ Παῦσιδου Π. Μ., н. д., сл. 16

⁵⁷ Прашков Љ., Црквата Рождество Христово в Арбанаси, Софија 1979, 182-192, сл. 114-118, 145; Ръцева С., Иконографска и стилова карактеристика на стенописниот ансамбл од црквата Св. Атанасиј в Арбанаси от 1667 г., Проблеми на изкуството, извънреден брой, Софија 1998, 43

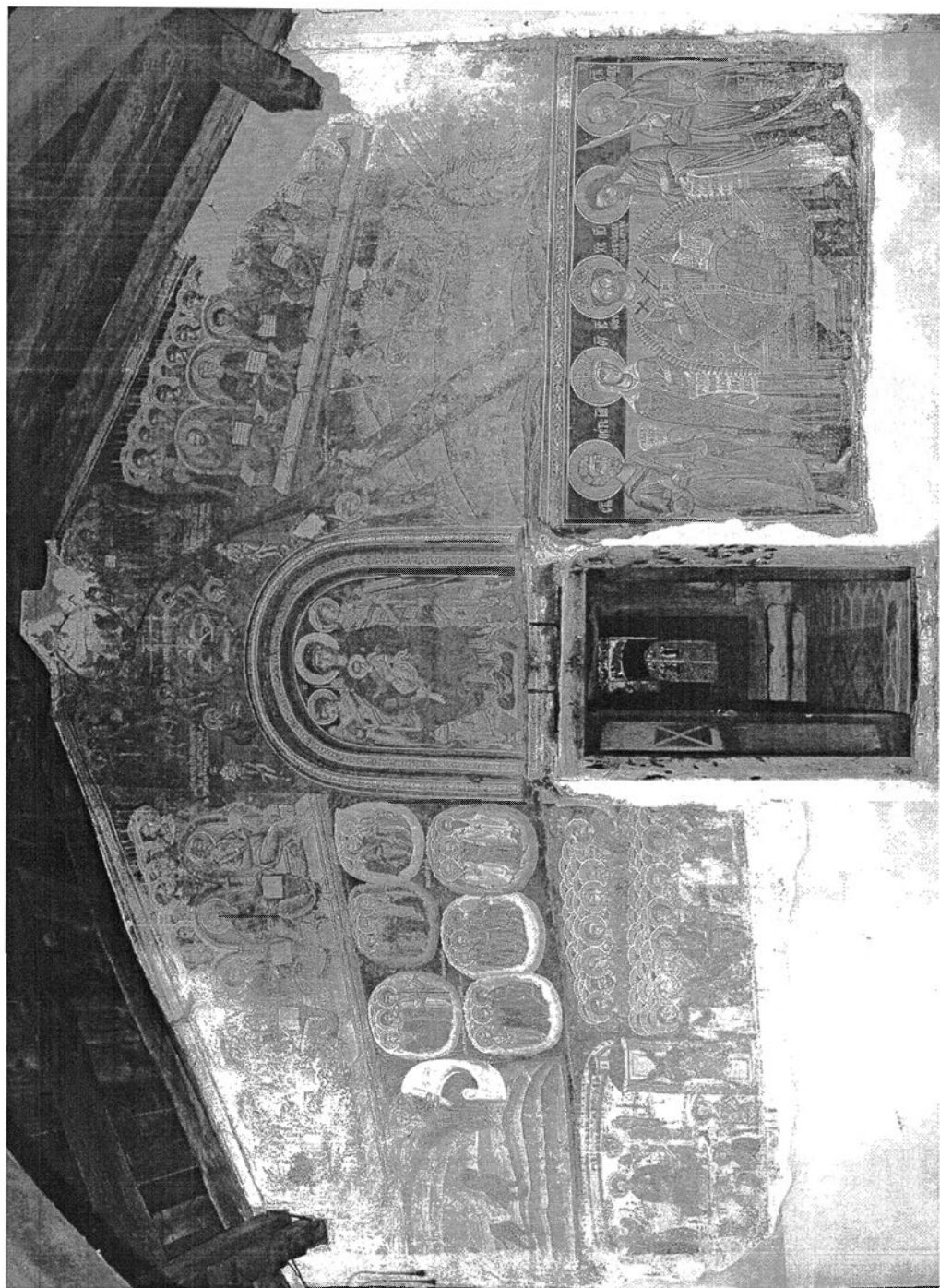
ски тип⁵⁸ и не успеавме да го идентификувавме изворот, а делува како да е интерпретација по сеќавање, односно првонапишаните зборови се парафраза на оние што ги содржи дијалогската форма на свитокот на Богородица Молебница.⁵⁹

Би заклучиле дека овој мајстор се формирал врз ликовната традиција на сликарството од почетокот на XVII век во кругот на линотопските работилници со скромни сликарски потенцијали какви што биле изразени уште порано во Журче (1617) или Зрзе (1625), каде што композициите на Царскиот деисис имаат неколку заеднички елементи со сливничкиот.⁶⁰

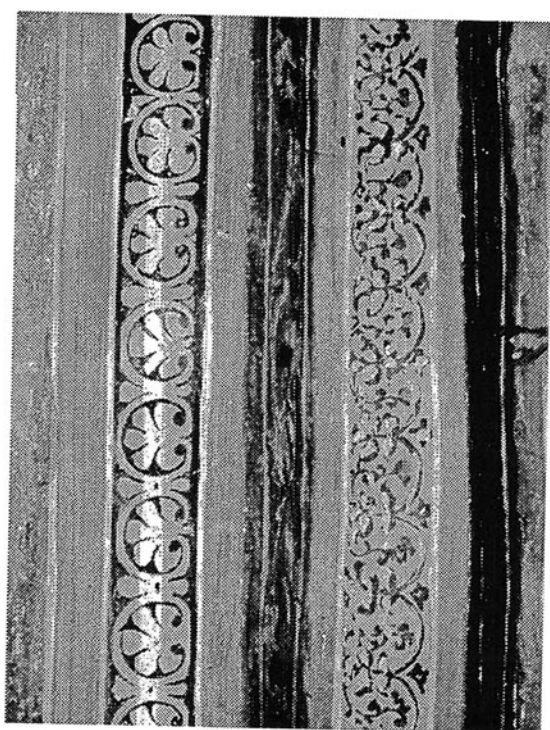
⁵⁸ Најчесто се користат цитатите од евангелијата според Матеј (25, 34) и Јован (7, 24; 8, 12; 18, 36; 15,19), сп. во Книгата на поп Данило (Медић II, 327) и во композициите од Долгаец, Вранештица, Журче, двете композиции од Зрзе (Грозданов Ц., Исус Христос цар над царевима, сл. 1; Grozdanov С., n. d. fig. 4-9)

⁵⁹ За литературниот извор на Богородичиниот текст на свитокот и примери, в. Djordjević M. I. - Marković M., n.d., 13-39.

⁶⁰ Спореди илустрации кај Grozdanov С., n. d., fig. 5, 8. Облеките на Христос и на Богородица во Журче; шамијата на Богородица во Зрзе е на ист начин врзана под вратот како во Сливница; формулациите на свитоците на Богородица и Претеча се поблиски отколку во други сродни композиции во овој период. За атрибуцијата на двата наведени примери на линотопски зографи сп. Поповска-Коробар В., Хоросни икони од Зрзе - дела на линотопски зографи од втората четвртина на XVII век, Тематски Зборник на трудови 1, Скопје 1996, 9-16 ; Машниќ М. М., Црквата Св. Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996, 202-207.



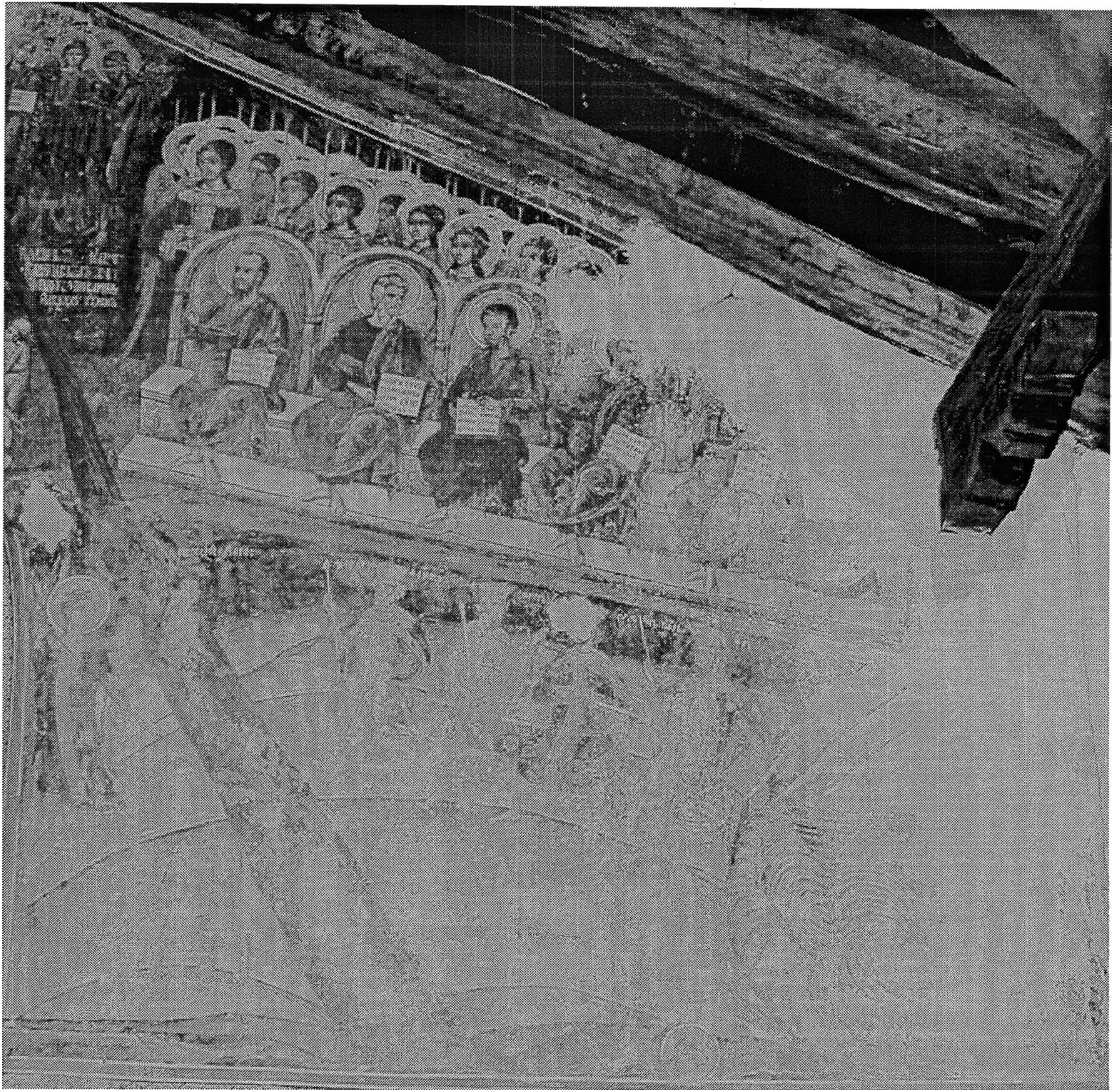
Изглед на западната фасада



Нишата на патронот
и детали од сликаната орнаментика, 1614 г., зограф Никола



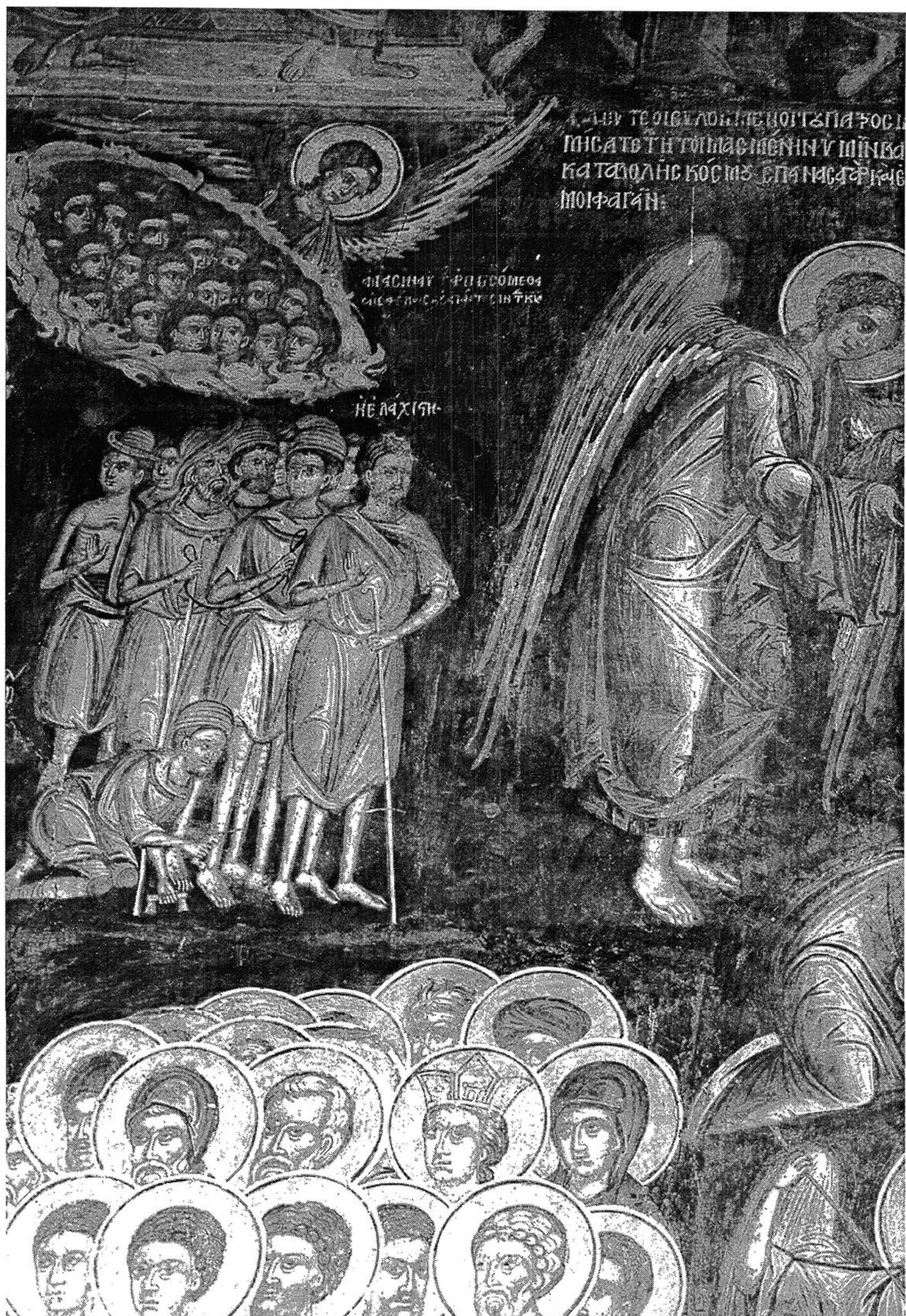
Детали од композицијата Страшен суд, 1614 г.



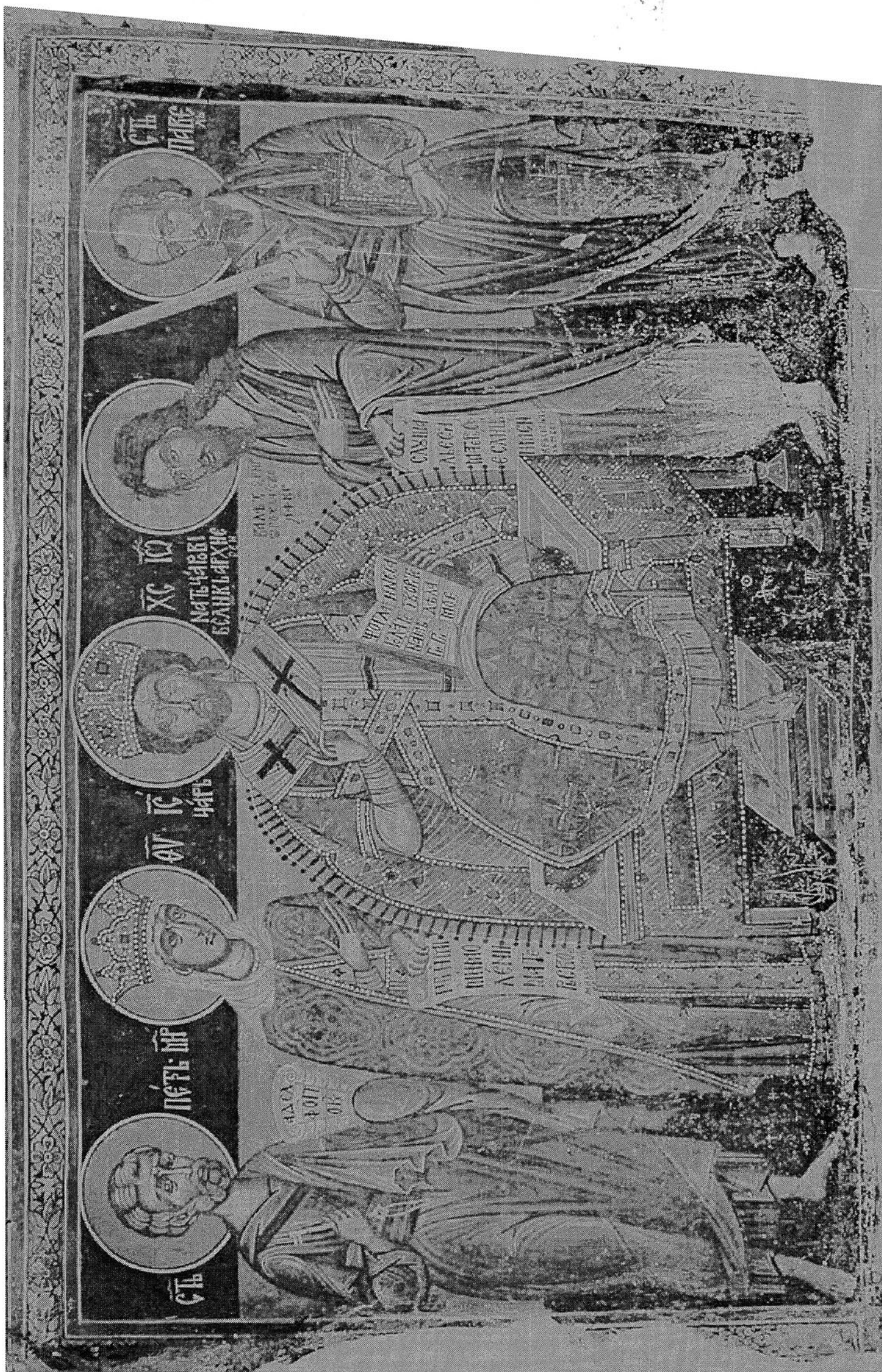
Детали од композицијата Страшен суд



Детали од композицијата Страшен суд



Роженски манастир, детал од Страшниот суд, околу 1611 г.



Царски Деисис со апостолите Петар и Павле, 1644/45 г.

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДУВАЊА

Проучувањето на сликарството во Сливничкиот манастир Света Богородица, како основна тема, подразбираше методолошка постапка што цели и кон пошироко запознавање на манастирот како духовен организам. Со толкувањето на црковнословенските ктиторски натписи како историски извори од прв ред, другите натписи и записи, како и со освртот на ризницата и архитектурата на црквата, се дополнува историскиот мозаик за ова познато култно место до денешно време. Заради нееднаквата динамика во оформувањето на различните просторно-функционални единици на католиконот, ѕидното сликарство и иконописот се разгледувани по хронолошки редослед, презентирајќи ја програмата со тематско-иконографски и стилско-ликовни анализи. Спроведени претежно во стеснети временски и регионални рамки, на централно-балканското подрачје во XVI и првата половина на XVII век, анализите се релевантни за сливничкото сликарство во контекст на утврдувањето општи и посебни стилски одлики на сливничките зографи и доведуваат до попрецизна атрибуција.

Во ктиторскиот натпис од 1606/7 г. највисокото духовно лице е Преспанскиот архијереј Матеј, а од мирјаните најдарежлив бил Битолчанецот Михаил Петков. Вкупниот паричен влог од 26.500 акчи, собран од неколкумина именувани дарители што потекнуваат од места во Преспанско, Битолско, Костурско и Прилепско, овозможил да се изгради и наслика црквата посветена на Богородица. Попрецизното датирање може да се прифати како крајот на летото во 1607 година, со оглед на тоа дека практиката била да се работи во пролетни и летни месеци, а секако во пресрет на манастирскиот празник Раѓање Богородичино, кој во тоа време се празнувал на 8 септември, а со изменет календар се слави и денес. Дека манастирот егзистирал и бил почитуван во регионот и пред 1607 г., укажува најнапред наведувањето на игуменот Никанор и уште десетмина од братството, четворицата јеромонаси, исто толку монаси и двајцата ѓакони. Во недостиг од археолошки истражувања, во прилог на тезата за претходен објект на истата локација се земаат предвид и податоците поврзани со покој-

ниот син на најдарежливиот меѓу ктиторите, младиот Купен кој е претставен во протезисот. Мотивираноста на родителите за обнова на манастирот може да се поврзе и со еден обичај меѓу населението на јужниот дел од Балканот, кој го има мотивот на воскреснувањето и се наречува "раскопување по обичај", подразбирајќи и пренесување на коските во друг гроб или коскарница на некој манастир. Датата на смртта на Купен (1598/99 г.) се вклопува во практикувањето на обичајот, а дека тој во Сливница може да бил и погребан укажува и орнаментот на цоклето со есхатолошка симболика под посмртниот портрет на момчето. Познатата забрана во османлискиот период - да не се дозволува градба на нови цркви, туку само да се обновуваат старите, исто така би одела во прилог на староста на манастирот.

Внатрешната организација на просторот на еднокорабната црква се состои од три травеи, од кои средишниот е поширок, образувани со приклонети лацци на страничните сидови и со надолжен полуобличест свод. Ваквите цркви, ретки во средновековниот период, се со променлив број, ритам на лаците и изразеност на пиластрите, што значи дека не се работи за единствен тип градби. Тие зачестиле во почетокот на XVI до средината на XVII век на Балканот и со поголема концентрација ги има во западниот дел на Бугарија, во источниот дел на Јужна Србија и во југозападниот дел од Македонија. Може да се заклучи дека ова широко прифатено архитектонско решение во османлискиот период е резултат на наследството од постари и на угледувањето на современи примери од други подрачја. Името на градителот на црквата во 1607 г., мајсторот Навар, е одбележано во ктиторскиот натпис, но неговото потекло останува непознато. Од објектите со слично архитектонско решение, единствено градителот Иван од Кичево е одбележан во натписот од 1627 г. во црквата Св. Атанасиј во с. Рилево, Прилепско. Мајсторот Навар веројатно бил познат во регионот и со оглед на толку угледни ктитори, не случајно бил избран за проектот, но дали работел само во дијецезата на Охридската архиепископија, засега нема потврда. Ако се осврнеме на црквите од овој тип, токму од крајот на XVI до средината на XVII век, Навар можел да гради, како и Иван од Кичево, на неколку локации во Македонија (во кавадаречко Св. Никола на

Моклишкиот манастир, кај Македонски Брод Св. Никола на Ореоечкиот манастир, Св. Ѓорѓи во охридското Врбјани, во демирхисарските Св. Атанасиј во Журче, Св. Јован Богослов во Слепче, Св. Петка кај с. Жван, препанскиот Св. Ѓорѓи, с. Подмочани или црквата Св. Петка во с. Младо Нагоричино, која во тоа време припаѓа на обновената Пеќска Патријаршија). Како особеност во архитектурата на сливничката црква се истакнува директниот влез во олтарскиот простор од јужната страна, што не е честа појава и како практика се поврзува со периодот помеѓу XVI и XVII век (со преправките во црквата на Трескавец, при градбата на Св. Наум Охридски, Св. Петка Самарциска во Софија, Бачковски манастир кај Пловдив или во црквата Св. Никола во Чуќленик кај Лесковац). Другите процорни единици од XVII век, нартексот со речиси квадратна основа и полуобличест свод, како и отворениот трем на запад, немаат посебни карактеристики.

Сидното сликарство во католиконот на Сливничкиот манастир има претежно традиционален тематски репертоар со извесни специфики во распоредот на фреските, неколку поретко применети иконографски решенија, како и ретко застапени поединечни претстави во досега познатите споменици во Македонија. Тргувајќи од досегашните индикации во научните искажувања, во трудот особено се анализираат група споменици на територијата на денешна Република Македонија, Грција, Бугарија и Србија, во функција на поставувањето на тезата дека Сливница, разгледувана во секоја од своите етапи во декорацијата (1607-1645 г.) била во фокусот на актуелните ликовни тенденции на православната поствизантиска уметност, но дека особеностите на нејзините сликари ја поставуваат во потесно определена споменичка група. Од петтемина сликари кои се издвојуваат во сливничкиот католикон, потпишан е единствено извесен Никола во патронската ниша на западната фасада. За неговото како и за потеклото на другите анонимни мајстори, во смисла на припадност или свртеност кон одреден влијателен уметнички центар, може да се оценува врз основа на утврдените директни аналогии во иконографските и во елементите на сликарската постапка.

Во изведбата на сидните слики во сливничкиот наос се диференцираат карактеристиките на двајца зографи, кои ги нарековме "прв" и "втор" сливнички зограф. Како вешти мајстори тие работеле без строга просторна поделба, честопати наизменично сликајќи ги блиску поставените партии, но меѓусебните разлики релативно лесно ги издвојуваат, така што заклучуваме дека во фрескоживописот преовладува првиот зограф. Натписите, вклучително и ктиторскиот натпис, во најголем дел ги пишува една рака, извежбана и писмена, на црковнословенски јазик. Поретко се среќава уште еден ракопис, секогаш на грчки јазик и тоа крај ликовите сликани од вториот зограф. Како јазична и ортографска црта на ктиторскиот натпис, пишуван со преовладувачкиот ракопис, треба да се одбележи влијанието на српската и руската редакција, веројатно како влијание од Света Гора, како и влијанијата од народниот говор. Јазикот на кој е напишан ктиторскиот натпис е секако јазикот на ктиторите, но коректноста на напишаното е заслуга и на пишувачот, од што може да се заклучи дека словенскиот јазик нему му бил особено близок. Палеографијата на овој преовладувачки ракопис, во која одамна е забележана карактеристичната форма на буквата Љ со силно закосена, нерамна горна црта, редовно ги следи ликовите на првиот сливнички зограф и, иако не може да бидеме апсолутно сигурни дали тој е пишувачот или пак е некој друг, треба да истакнеме дека токму тој ракопис е една од значајните заеднички особености во повеќето споменици на кои се осврнуваме при компарацијата.

Врз основа на сите особености на двајцата сливнички зографи можно е да се установи, хронолошки прилично уверлива патека на секој од нив во периодот од последната деценија на XVI и првите две децении на XVII век. Наведувајќи ги според хронолошки редослед, за дела на првиот сливнички зограф, со соработници и самостојни, ги сметаме: живописот во црквата Св. Никола на Каравида (1593 г.) во Костур; неколку остварувања во околината на Софија: иконата на св. Јован Претеча со житие (1595 г.) и триптих-поменикот со претстави на Благовештението и светите Василиј Велики и Григориј Богослов, изработени за Кремиковскиот манастир Св. Ѓорѓи; живописот во црквите Св. Јоан Рилски, Куриловски манастир (1596 г.) и во Св. Богородица Витошка, Драгалевски манастир (вториот слој од

крајот на XVI или почетокот на XVII век); живописот во црквата Св. Ѓорѓи во Младо Нагоричино (крајот на XVI или почетокот на XVII век); Деисисниот фриз (1606/7 г.) што се чува во Слеченскиот манастир Св. Јован Продром; со оглед на натписот врз базисот на иконостасниот крст од Карпино (1607 г.) напишан со истиот карактеристичен ракопис како во Сливница, има основа да се очекува дека можеби работел и врз тамошниот постар слој живопис; сликарството во нартексот на манастирската црква Св. Ѓорѓи Полошки (1608/9 г.); фрескоживописот и иконописот во Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат во Добрско кај Разлог (1614 г.); фрески и икони во Св. Никола во Сеславци крај Софија (1616 г.); три икони во ризницата на светогорскиот манастир Зограф (втора деценија на XVII век); струшката икона со коњаничките фигури на светите Теодори (1618 г.) и денес фрагментарно зачуваниот живопис во црквата Св. Таксијарси на Цјацапа во Костур (1622 г.).

Во трудот се разгледуваат и аргументите во врска со досегашното "именување" на сликарската работилница при атрибуцијата на сливничкиот живопис. Паралелно се употребуваат називите "Пименово ателје" и "Линотопски зографи", од кои првиот е одредувачки за група споменици во која се препознава учеството на оној мајстор што ние го нарекуваме прв сливнички зограф, а вториот назив е многу пошироко применуван, однесувајќи се на сите сликарски фази и без диференцирање на зографите. Заклучивме дека нема доволно уверлива основа авторството на живописот во наосот на Сливница да се поврзува со канонизираниот книжевник и сликар од крајот на XVI и првата половина на XVII век, св. Пимен Зографски (Софиски), од кого нема потпишано ликовно дело и за кого таа дејност се реконструира претежно врз наводите на неговото житие со неизвесна веродостојност. Воздржаноста за априори именувањето на зографите во Сливница со назив што упатува на селото Линотопи кај Костур, ја образложивме со стилската хетерогеност на повеќето генерации што потекнуваат оттаму и најчесто така и се потпишуваат во многу долг период од осумдесетина години. Во нивните познати дела не наоѓаме директни стилски аналогии.

Во групацијата споменици поврзани со првиот зограф од Сливница, единствена вистинска потврда за авторство е ктиторскиот натпис на грчки јазик, што ги спомнува имињата на зографите јереј Јован и Илија во костурската црква Св. Таксијарси на Цјацапа. Името Илија се наоѓа и врз престолната Христова икона во Добрско за кое, иако на невообичаено место, веруваме дека означува потпис на сликарот. Од двата наведени примера, само во Добрско дуктусот на буквите е идентичен со сливничкиот особен ракопис на црковнословенски јазик, како впрочем и во целиот опус на т.н. прв зограф. Директните стилско-ликовни аналогии помеѓу Сливница, Добрско и костурските Св. Таксијарси на Цјацапа нè охрабруваат во мислењето дека спомнатиот Илија би можел да е првиот сливнички зограф, чиј завиден ликовен опус (1593 - 1622 г.) изгледа само започнал и завршил во Костур.

Вториот сливнички зограф, освен соработката во сидната декорација, го извел и иконописот за овдешниот иконостас, околу 1607 г. Разделувајќи се од првиот зограф (Илија) по сликањето во 1607 г., него повторно го гледаме во нартексот, кога заедно со уште еден анонимен мајстор ја извеле сликаната декорација, со видливо искуство во нивната заедничка работа. Според нашите анализи тоа било во наосот на црквата Св. Никола во фрушкогорскиот манастир Ново Хопово, завршен во август 1608 г., каде што, според познавачите на тоа сликарство, работела повеќечлена екипа сликари. Нашата дамнешна забелешка дека амбиентот во сливничките фрески (пејзажот и архитектурата), како и колористичките блискости особено со сливничкиот наос, се аналогни на наосот во Хопово, сега би ја прецизирале не само со заедничкото потекло на зографите од јужните делови на Охридската архиепископија, туку и како ангажман на иста патувачка работилница, која од различни причини го менувала составот. Имено, вториот сливнички зограф бил оној што ги поврзува наосите во Сливница и во Хопово со нартексот во Сливница. Тој и третиот анонимен сликар со кој соработувал во наосот на Хопово и во сливничкиот нартекс, ја поврзуваат Сливница и со наосот на црквата Св. Ѓорѓи во Велико Трново од 1616 г.

Вториот сливнички сликар првпат го забележуваме во првата деценија на XVII век кога во Костур работел во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки од 1605/6 г., а до крајот на таа декада го следиме како живописец и иконописец во Сливница во 1607 г., потоа низ фреските во наосот на Хопово од 1608 г., кога се вратил во Костур и сликал во црквата Св. Димитрија Елеусас во 1608/9 г. Втората деценија на векот ја минува ангажирајќи се повторно за Сливница со работа во нартексот во 1612 г. и можеби со досликување на иконостасните делови и иконата на Христовото крштевање. Околу 1613/14 г. ја сликал претставата на Богородица Одигитрија во нишата на патронот во нартексот на костурската црква Воведение на Цјацапа. Натаму продолжил во околината на Велико Трново, како живописец во црквата Св. Ѓорѓи во градот и како иконописец за црквата Св. Ѓорѓи во Арбанаси, изгледа во истиот период.

Натписите во нартексот на Сливница се на црковнословенски јазик со многу ортографски грешки и недоследности, без калиграфски квалитети. Провејуваат и грчки натписи на свитоците кај пророците. Од овој аспект треба да се истакне дека во Хопово натписите се претежно на црковнословенски, а во Велико Трново се целосно на грчки јазик и дека во трите споменика нема сличности во дуктусот на буквите. Бидејќи нема совпаѓања ниту со оние грчки натписи што ги утврдивме како идентични помеѓу црквата Панагиа на архонтот Апостолаки и сливничкиот наос, токму крај делата од вториот сливнички зограф, заклучивме дека тој не ги пишувал ниту натписите во сливничкиот нартекс.

За третиот сливнички зограф, кого најрано го запознаваме како созреан уметник во наосот на Хопово, не можеме да посочиме дела пред 1608 г., а во едно залезно креативно издание, заедно со вториот сливнички зограф ги следиме во нартексот на Сливница (1612) и во наосот на Св. Ѓорѓи во Велико Трново (1616). Хронолошките празнини се должат на неговиот ангажман во нам сè уште непознатите споменици од крајот на XVI и почетокот на XVII век, кои, не е исклучено, можеле да бидат и на Света Гора.

Четвртиот сливнички зограф, Никола, иако се потпишал во нишата на патронот над западниот ѕид во црквата, освен своето извонредно ликов-

но образование што го покажува во претставите на Богородица со Христос на престол и ангели, а најверојатно и како автор на Страшниот суд, останува за нас недоволно познат. Споредувајќи ги ликовите од патронската ниша, каде што е потпишан, со оние во композицијата на Страшниот суд доаѓаме до заклучок дека се работи за ист мајстор кому секако му помагал уште некој соработник. Освен цртачката и колористичка умешност, одредени детали јасно упатуваат на тоа дека зографот Никола се угледал на постарите претстави од Атос и Јанина. Важен компаративен елемент за поткрепа на авторството на фреските од 1614 г. претставуваат и натписите, оние од Страшниот суд и ктиторскиот над влезната врата, но без експертска анализа забележуваме само дека дуктусот на буквите во најголемиот број натписи е еднаков, што е најинтересно и во словенските и во грчките, вклучително и потписот на Никола. Се издвојува само натписот над групата праведници пред рајската порта, многу небрежно напишан на грчки јазик. Ова согледување укажува на фактот дека сликарот (барем) говорно ги владеел обата јазици, што е многу честа појава изразена во сликарството од овој период. Најблиски стилско-ликовни аналогии има фасадното сликарство во Роженскиот манастир, поточно композициите на Страшниот суд и Скалилата на Јован кои се датираат околу 1611 г. Роженскиот Страшен суд е иконографски различен од сливничкиот, но обата ѝ припаѓаат на глобалната класификација светогорско-епирски изворен образец од XVI век. Сливничкиот Никола и роженскиот мајстор можеби биле од истата работилницата, една од најквалитетните сликарски екипи во регионот од почетокот на XVII век.

Последниот сливнички зограф, кој со скромни ликовни квалитети го насликал Царскиот Деисис проширен со апостолите Петар и Павле во 1644/45 г., веројатно израснал како воспитаник на линотопските сликари од втората четвртина на XVII век, како што е на пример живописот во црквата Св. Никола на архонтот Томани (1639) во Костур. Неговите натписи се на црковнословенски јазик со белези на локалниот говор.

Општиот заклучок од направените анализи на сливничкото сликарство е дека иконографските обрасци се компилација на традиционални решенија од изминатите епохи. Тие се темелат на сликарството на палеоло-

говската епоха, на периодите во кои дејствувале т.н. охридска сликарска школа и т.н. костурска работилница од 80-те години на XV век. Значителни се влијанијата на критските сликари од XVI век со делата на Света Гора и во манастирите на Метеори, како и на сликарите од Теба кои во тој период развиле специфичен стил во епирските области со центар во Јанина и претставуваат своевидна класика за идните мајстори. Оваа констатација се однесува на поголем број ликовни ансамбли од втората половина на XVI до првата половина на XVII век, изразена во помала или поголема мера на подрачјето на централниот Балкан, независно од актуелната црковно-административна поделба. Меѓутоа, заедничките црти на тие ансамбли, што најчесто се резултат на заедничкиот уметнички и богословски едукативен извор, не значат дека тоа сликарство претставува и единствена целина. Онаму каде што ги препознаваме сликарите во сета нивна индивидуалност и креативните мени, сметаме дека спомениците прават една компактна стилска група. Треба да се истакне дека во компаративните анализи се пројавува и познатата практика да не се повторуваат идентични иконографски предлошки. Во зависност од просторот и со текот на времето тие се модифицираат и во рамките на иста сликарска екипа и, што е многу интересно и значајно, се комбинираат со преземани идеи и концепти од околните споменици, по свој или по избор на нарачателот на живописот. Во таа смисла и како потврда на заклучокот за компилативниот, односно еклектички карактер и на сливничкиот живопис, издвојуваме некои покарактеристични сцени и ликови.

Прегледот на декорациската еволуција на небесната сфера во еднокорабните цркви на територијата на Охридската архиепископија и во други црковни диецези на Балканот, отсликува традиција во барањето нови решенија за потполно прикажување на божјата природа, едносушноста и потенцирање на Богородица во инкарнацијата и застапништвото. Во четирите медалјони во темето на сводот во наосот на Сливница, од исток кон запад се претставени три лица на Исус Христос (Ангел на Великиот совет, Емануил, Седжител) и Богородица Оранта, околу кои има херувими, архангели и ангели како ознака за божествено присуство и слика на небесното царство. Како особеност овде го издвојуваме централниот медалјон со

Исус Христос Седржителот, обиколен со цитатот од Псал. 101, 19-22, со допојасјата на ангелските сили, Богородица, Јован Претеча и со симболи-те на евангелистите. Помеѓу спомениците во Македонија, тој е најстариот пример за применето решение создавано во други средини во текот на XVI век. Програмски сливничката претстава ја следи содржината на куполски-те калоти во манастирските цркви на Света Гора, практикувана во текот на XVI век - Кутлумуш (1540 г.), Дионисијат (1546/7 г.), црквата Св. Нико-ла во Велика Лавра (1560 г.), Дохијар (1568 г.) или во Ивирон (1593-1603 г.). Иконографски пак, медалјонот со Седржителот е интерпретација на решението од сводот во наосот на католиконот во манастирот Филантро-пинон (1542 г.) на Јанинскиот Остров во Грција, за кое може да се каже дека е прототип. За најрано "преземање" на ваквото решение за централ-ното поле во сводот, засега го сметаме она од 1550 г. во наосот на манас-тирската црква Св. Илија во с. Илиенци кај Софија. Зографите од Филан-тропинон таа иконографија ја повториле и во црквите Преображение во Велциста (1568 г.) и Св. Никола Јакуматон (Панагиа Елеуса) од околу 1584 г., обете кај Јанина. По Сливница, такви решенија на централното поле во сводот на наосот ќе станат почеста појава низ балканските споменици, а како пример ги наведуваме само оние до крајот на втората деценија на XVII век: црквите во Добрско, Сеславци, Марица, сите во Бугарија, или во селата Вица и Монодендри во Албанија. Треба да се истакне дека ова поле никаде нема идентична иконографија. Иако може да се смета дека претс-тавите на ангелите, Богородица и на св. Јован Претеча се константа, тие сепак, во сите споменици различно се насликани. Иконографската анализа ни покажа дека во Илиенци е внесена една поединост која влијаела на сите следни споменици во Бугарија. Имено, на дел од ангелската војска во медалјоните, наместо како во светогорските и епирските примери, каде што сите тие носат жезла (како и во Сливница), во Илиенци им е даден меч во раката (Добрско, Сеславци и Марица). Заедничкото пак, помеѓу спомениците од Бугарија и Сливница е тоа што во нив отсутствуваат небес-ните сили (херувимите помеѓу четирилисните медалјони), што не е случај кај спомениците во Грција и во Албанија. Постапувањето на Богородица во овој сегмент од сводот има улога на застапница и заедно со св. Јован

Претеча ја чинат деисисната композиција во која тие го молат Седржителот за милост и спасение. Тоа го докажуваат и оние примери каде што св. Јован Претеча го држи својот познат текст за покајание пред Небесниот цар. Забележавме дека Деисисот како одделна композиција, најчесто отсутствува во наосот од оваа група споменици, што е случај и во Сливница. Од тие што ѝ претходат на Сливница ја има само во Илиенци, а од современите и нешто подоцнежни примери каде што во сводот има ваков централен медалјон, Деисис на северниот ѕид во наосот има и црквата во Марица.

Како поретко вклучувани ликови во контекст на програмата во сводот, се издвојуваат вратот Валаам и св. Јован Претеча, претставени во вообичаен фриз допојасја, од кои во Сливница се зачувани дваесет и три старозаветни личности, меѓу кои има Христови предци по тело, старозаветни првосвештеници, т.н. големи и мали пророци, распределени со тенденција да соодветствуваат на програмата во црквата и со нивните текстови на свитоците. Во контекст на Христовата генеалогија, паганскиот врач Валаам бил прикажуван меѓу пророците, но во друга иконографска схема. Во програмата на сводот најрано го следиме во спомениците од т.н. охридски ликовен круг од XV век (Драгалевци, Бобошево и Св. Илија во Грнчари на Преспа), а потоа и во други од втората половина на XVI до третата деценија на XVII век (Св. Петка Самарџиска, Св. Никола во Велика Хоча, Вуково, Карлуково, Ломница, Сеславци, Журче и Св. Јован Богослов во демирхисарско Слечко). Постапеноста на Валаам веднаш над Благовештението на јужниот ѕид во олтарот, сосема соодветствува на Мојсеевите пророчки стихови (4 Мој. 24, 3, 7, 19). Како пророк на Христовото овоплотување и на страшниот суд, св. Јован Претеча, држејќи свиток со познатиот текст за покајание (Мат. 3, 2), но модифициран со обраќање кон монашкото братство (ПОКАЈ/ТЕ СЕ БР/АТНЕ МОЕ И/ПРИБЛЫ/ ЖНТЕ), во Сливница е поставен на северната страна од сводот, непосредно над иконостасот и дијагонално „соочен„ со Валаам над Благовештението. Меѓу допојасјата на пророците во сводот св. Јован Претеча го наоѓаме од втората половина на XVI век во Македонија (Св. Спас во с. Мренога, Св. Атанасиј во с. Шишево, Св. Спас во с. Добри Дол, Св. Пантелејмон во Нерези, втор слој), но и

во две цркви во Бугарија (Св. Петка Самарциска и црквата во с. Зимевца). Истакнуваме дека модифицираниот текст на Јовановиот свиток во сводот на Сливница нема други паралели во ѕидното сликарство, но е идентичен со две икони од Бугарија: житијната икона на св. Јован Претеча (1595 г.) од Кремиковскиот манастир и престолната икона од иконостасот во црквата во Добрско (1614 г.), што се покажа и како еден од важните аргументи за авторска атрибуција.

Со изборот на сцените кои меѓусебно комуницираат низ симболиката и пораките, иконографската програма во олтарскиот простор добила специфичен, би рекле и делумно оригинално смислен концепт во нагласката на сотериолошката, есхатолошката и евхаристичната димензија. Впечатлив број од шеснаесетмина архијери и петмина ѓакони се распоредени во цел раст и во допојасја во првата зона над цоклето, во апсидалната конха и на внатрешноста од прислонетите лаци. Службата на светата литургија ја вршат четворица архијереи (св. Јован Златоуст, св. Григориј Богослов, св. Василиј Велики и св. Атанасиј Велики), а меѓу другите високопочитувани учесници на Вселенски собори, докажани борци против ереста, учени богослови, писатели и чудотворци, во олтарот се и св. Ахил Лариски и св. Кирил Филозоф, чиј изразен локален култ бил распространет и надвор од територијата на Охридската архиепископија. Посебно се задржавме на иконографијата на св. Кирил Филозоф и заклучивме дека според портретните црти сливничката претстава е најслична со неговиот лик во манастирот Матка (1497 г.) и, како што е веќе забележано, во приратата на Пејската патријаршија (1565 г.). Во недостиг од упатства во сликарските прирачници и недефинирана типологија на светителскиот лик, останува отворено прашањето на иконографскиот извор, односно уделот на зографите и нарачателот. Опширниот преглед на поствизантиските ликови на (Константин) Кирил сигниран како Филозоф и натаму предизвикува забуни со мешање на иконографијата на св. Кирил Александриски. Најилустративен е примерот со фигурите на св. Кирил Филозоф во олтарските простори на Добрско и Сеславци, каде што сликал еден од зографите на олтарот во Сливница. Во првиот случај го насликал со шаховска капа, а во вториот без неа.

Двајца епископи во олтарот на Сливница се претставени во улога на ѓакони. Персискиот Акепсима, иако не така често, се среќава како архијереј во олтарскиот простор на поствизантиските споменици од втората половина на XVI и првите децении на XVII век (Палатиција од 1569 г., Пива од 1604-1606 г., Сеславци од 1616 г. и Пустинџа од 1622 г.), но како ѓакон го знаеме само уште во Добрско (1614 г.), каде што, како и во Сливница, неговиот лик не соодветствува на житието и препораките во Ерминијата. За разлика од него, култот на првиот епископ на Илирик, св. Елефтериј, има подолга традиција на претставување во олтарскиот простор, но неговата младешка улога на ѓакон, како и иконографијата (тонзура) се одразила во сливничката декорација со негов ѓаконски лик. Досега непознат од спомениците во Македонија е и свештеномаченикот св. Фока (освен во сликаниот менолог во Старо Нагоричино), кој со променлива иконографија и програмско место, во овој период го има во Грција (Палатиција кај Верија) на територијата на обновената Пеќска патријаршија (Морача, Пива, Ломница, Хопово) и во Бугарија (Марица, Сеславци, Раѓање Христово во Арбанаси).

Сливничката претстава на Богородица со Христос нема иконографски посебности кои би ја диференцирале од вообичаениот лик на Знамение во апсидите на спомениците од поствизантиското време, но епитетот *Ошелошворение*, напишан секако под влијание на литургиската поезија, многу ретко забележуван во постарите примери, за нас имаше значење и во контекст на атрибуцијата на едниот зограф од Сливница и вториот слој живопис во апсидата на црквата во Драгалевскиот манастир крај Софија.

Особеност на програмата во олтарот е и поставеноста на византиските химнографи св. Јован Дамаскин и св. Козма Мајумски врз челото на апсидалниот лак. Текстовите на нивните свитоци се од Октоихот и се пеат на воскресна утрена и во сабота на воскресна вечерна. Литургиската примена на тие стихови во Сливница ја поврзавме и со посмртниот портрет на Купен во протезисот. Аналогијата за програмското вклучување на двајцата химнографи во овој дел од црквата ја наоѓаме во две подоцнежни цркви во Епир (Св. Мина во Монодистри од 1619/20 г. и Св. Никола во Каливија кај Елафотопос од 1627 г.).

Составен дел на програмата на олтарскиот простор во Сливница се и шест композиции што им припаѓаат на различни циклуси, насликани на страничните сидови: Благовештението како единствена сцена и Христовата средба со Самарјанката (јужен сид горна и долна зона), Мироносиците на Христовиот гроб и Слегувањето во ад (северен сид горна зона), Христос им се јавува на мироносиците и Вечерата во Емаус (северен сид долна зона). Во топографијата на претставите се обидовме да ги согледаме меѓусебните врски и односот со пророчките ликови во овој простор доаѓајќи до заклучок дека тие се длабоко богословски засновани. Две од сцените ги илустрираат читањата во недела на утринската богослужба (Христос се јавува на Мироносиците и Вечерата во Емаус), а две по редоследот во Пентикостарот (Мироносиците на Христовиот гроб и Христос со Самарјанката). Како што покажува традицијата, не е необично сместувањето на овие сцени во олтарскиот простор каде што природно припаѓаат поврзувајќи се и според литургиските читања во црковната календарска година. Овие композиции не се распоредени во зависност од литургиската примена на текстовите и не се поврзани во логичен редослед со другите сцени што се наоѓаат во наосот, така што во Сливница тие не претставуваат тематска целина на циклус. Во спомениците на територијата на Македонија, како што веќе е забележано во науката, сцени од Цветниот триод обединети со Христовите посмртни јавувања се застапени во Кучевишкиот (1591 г.) и Шишевскиот манастир (1630 г.) кај Скопје.

Комеморативната претстава на Купен, насликана во протезисот заради негов постојан помен, за искупување и спасение на душата, во основа го следи ранохристијанското верување, кое споредувајќи го покојното дете со Божјото јагне смета дека неговата крв "оградува" од смртта, така што родителите се надеваат на заштита на нивното друго потомство. Претстава на лаик во олтарскиот простор во спомениците на Македонија е засега единствено забележаната, иако нашата потрага по примери покажа дека во овој дел од храмот, без разлика дали се покојници, во други споменици се знае за историски портрети на црковни лица или на лаици, уште од VI, односно од XI век. Отстапувајќи од најчестата иконографија за посмртни портрети (со прекрстени раце на градите), младиот Купен држи

крпа или поголемо шамивче в раце, што е веројатно гест произлезен од дамнешен дворски церемонијал и до денешни дни е поврзан со обредот на погребувањето. И зоната на цоклето, која во сливничкиот олтарски простор има сликан мотив на завеси единствено во апсидата (долж Службата на архијереите) и под фигурата на Купен, укажува на надгробната симболика.

Христолошките циклуси во Сливница, распоредени во две хоризонтални зони, имаат нерамномерен раскажувачки ритам и редослед на сцените и меѓусебно се мешаат со нееднаква големина на композициите. Изборот е сведен на единаесет сцени од Великите празници во најгорната зона, со изоставање на Вознесението Христово и Слегувањето на св. Дух. Циклусот Христови страдања на некој начин преовладува, ако се има предвид дека дел од сцените од Додекаортонот им припаѓаат и на Страстите. Спомнатото просторно одделување на композициите, во олтар и наос, наметна тие да се разгледуваат во контекст на програмата на тие простори, што се однесува и за сцените што им припаѓаат на Христовите дела и чуда и на Поствоскресните Христови јавувања. Со оглед на дедикацијата на манастирската црква, зачудува отсуството на Богородичините празници, Раѓањето, кое, (барем денес) е и манастирска слава, или нејзиното Воведение во храм.

Распоредот на поединечните претстави во наосот е прилагоден на архитектурата на просторот, каде што нишите од прислонетите лади образнуваат средишен и западен травеј. Изборот на светите личности, кои прават своевидни целини во рамките на просторната организираност, има тенденција за симетрија и соседни пандани, во најголема мера е правен според култот сврзан со ликовната традиција, според родот на светителите и нивните хагиографски паралели, а помалку според календарот. Нагласено е христијанското сфаќање за еднаквоста на оние што со животот платиле за верата во Христос и оние кои со "бескрвно" мачеништво со совест сведочат за Христос, кон што придонесува и симетричната поставеност на двата лика, ангелот Господов и самиот Господ со ангелски лик. Сместени меѓу воините и меѓу монасите, тие и низ слика потсетуваат за „ангеловидците и ангелообразните“, кои во заедништво со чудотворците и исцелителите ја

одразуваат посебната потреба и желба на ктиторите и на манастирското братство. Распоредот соодветствува на традиционалната функција на просторот во православниот храм и сметаме дека во 1607 г., во западниот травеј се вршеле обредите карактеристични за припратата. На тоа укажува и програмата практикувана за влезни партии во црква. Веројатно тука стоел и автентичниот, релативно мал мермерен сад за осветена вода што тогаш се употребувал при крштевање.

Од иконографски аспект издвојуваме уште неколку интересни примери индикативни за авторството и изворите на влијанијата во стилски компактната споменична група. Сливничката сцена Раѓање Христово, е покласична во однос на положбата на Богородица (која лежи), за разлика од Добрско (каде што коленичи) или во Сеславци (каде што седи). Другите, истоветни детали (Јосиф е темнокос, садот за капење е правоаголен) се гледаат и на сцените во костурскиот Св. Димитрија Елеусас, во Добрско и во Сеславци. Редуцираната композиција на Распетието, лишено од вообичаени детали (Сонце, Месечина, Адамов череп) ги нема и епизодите, што пак, ја следат наративната претстава во Младо Нагоричино. Сцената од Сливница е најслична со онаа во Добрско, со тоа што таму центурионот држи копје со знаменце, а во Сеславци ги нема разбојниците распнати крај Христос, но центурионот повторно е со знаме, како во постарата фреска од Поганово.

Циклусот Страдања Христови во Сливница започнува среде наосот со Миеењето на нозете до кое е насликана Тајната вечера. Таа поретка редоследна појава се повторува и во Куриловскиот манастир, Панагиа на архонтот Апостолаки, Добрско и во Сеславци. Иконографијата на Тајната вечера од Сливница, каде што Христос е поставен во средината меѓу апостолите, не се повторува во другите споменици во кои иконографијата е од вториот, паралелно применуван тип - Христос е во левиот агол од трпезата (Курило, Панагиа на архонтот Апостолаки, Добрско и Сеславци). Меѓутоа, аксесорните елементи од Сливница се препознаваат и во сите други аналогни примери. Во добрската сцена Предавството на Јуда, се повторил истиот невообичаен иконографски детаљ (човек што свири на дувачки инструмент), како што претходно бил насликан во Сливница.

Епизодата со Јуда во пеколот, споена во единствена сцена со враќањето на сребрениците и бесењето на Јуда, не се појавува во други споменици од стилски сродната група. За најрана појава, и тоа во схемата како во Сливница (неагоничното обесено Јудино тело е во иста рамнина со пештерата) се смета сцената во Св. Никола Магаљу во Костур (1504/5) каде што сликале следбеници на т.н. костурска работилница од 80-те години на XV век. Меѓутоа, потполн иконографски облик на сцената генерираат сликарите од северозападна Грција во првата половина на XVI век (Филантропинон, Дилиу). Тешко е да се каже по кој пат сливничкиот зограф ја прифатил епизодата, инаку претходно веќе сликана во Илиенци (1550 г.), Св. Никола, Велвендос (1591 г.), Св. Архангели, Кучевиште (1591 г.) и Св. Спас во Штип (1601 г.). Скоро две децении подоцна, епизодата се слика и од зографи Линотопјани во Епир (Вица, Монодендри).

Релативно стандардната иконографија на сливничкото Христово јавување на Тиверијадското море, освен со натписот-легенда како евангелски цитат, има потполно совпаѓање во Младо Нагоричино, Добрско и Сеславци. Исцелувањето на слепиот во Сливница, се разликува со примерите во Добрско и Сеславци само по тоа што слепородениот таму е прикажан со шапка, сосема слично со претставата во Никита од 1484 г.

Приказот на св. Сисој врз гробот на Александар Велики, што важи за светогорска тема, е дело на ист зограф кој сцената ја насликал претходно во Курило и подоцна во Полошко. Со оглед на тоа дека во придружниот текст кон сцената се спомнува името на Александар (во Курило како Македонски, во Сливница како цар Велики), кое пак, не се појавува секаде во илустрациите на темата, логично е да претпоставиме дека била следена некоја од соодветните постари претстави, на пример, во светогорскиот манастир Дионисијат, или на Метеори во манастирот Варлаам. Интересно е да се забележи дека темата не е популарна во спомениците сликани од линотопските зографи. Појавата на сцената во отворениот трем на Журче (1622 г.), веројатно е по углед на сливничкиот наос.

Прегледот на претставите на св. Варвар, етиопскиот поранешен разбојник, покажува дека од средината на XIV век тој најмногу е застапен на територијата на Охридската архиепископија. Влијанијата на словенски-

те житија на св. Варвар во иконографијата на светецот во припратата на Лесново и подоцна во Кремиковци, во науката воведуваат претпоставки дека култот се модифицира за св. Варвар Охридски или Пелагониски. Сливничкиот лик иконографски е најблизок до оние во Зрзе (1368/69 г.) и во два современи споменика, Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур и нартексот во Полошко, каде што св. Варвар е опкружен со истите анахорети како и во Сливница. Овој светител изгледа не бил популарен во XVI и XVII век во епирскиот регион, но негови ликови се забележани во околината на Верија (наосот во Палатиција) и на Метеори (нартексот во Варлаам).

Светите војни во Сливница се претежно прикажани како маченици, во великодостојничка облека, некогаш поставена со крзно, што започнува да се практикува особено од средината на XVI век. Теодор Тирон и Теодор Стратилат ги имаат и лепезестите велмошки капи и жезла, карактеристични за претставите во Охридската архиепископија уште од средината на XIV век. Таквата нивна иконографија е широко регионално прифатена од зографи со различни стилски карактеристики и во текот на XV, XVI и XVII век. Од нашата целна група споменици, велмошките капи се повторуваат само во Добрско и во Сеславци. Орнаментот со двеглав орел врз облеката на сливничкиот свети Теодор Стратилат, кој пак како мотив на облеката е познат и во постарите примери од XIV век во Костур (Св. Атанасиј Музаки) до XVI век во Јанина (Филантропинон) и на Света Гора (Дионисијат), го има само св. Теодор Тирон во црквата Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур.

За претставата на св. Никола Нови на територијата на Македонија утврдивме дека има своја традиција на прикажување од раниот XIV (Старо Нагоричино), во XV (Долгаец) и раниот XVII век (Сливница и Стрезовце). Независно што најверојатно станува збор за хомоними на двајца различни светци (Никола војвода и Никола Вуненски), ликот на св. Никола Нови во цел раст првпат е сликан во првата зона меѓу воините во XIV век во Костур (Св. Никола Sosa и Св. Атанасиј Музаки). Во XVI век така се прикажува на Метеори (Св. Никола Анапавса), на Света Гора (Ставроникита), во Епир (нартексот на Филантропинон, Велциста) и кај Верија (Палатиција).

Во групата стилски сродна на Сливница, во бисти е идентификуван во Курило и Добрско, а во цел раст во Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур и Св. Ѓорѓи во Велико Трново. Иконографската предлошка за претставата на Никола Нови во Сливница е под влијание на зографот Теофан Бата (Анапавса, Метеори) и многу е блиска на ликот во Костур од 1606 г. Линотопските зографи, освен во Палатиција, го сликале уште само во епирска Вица (1617/18 г.).

Медиоланскиот воин-маченик св. Севастијан, почитуван особено како заштитник од чумата, во православните средини зачестено се претставува во текот на XVI век и тоа во западната иконографска варијанта на неговото страдање со стрели. Така го сликал и критјанинот Теофан Бата на Света Гора (Ставреникита) и зографите од Теба во Јанина (Дилиу) и на Метеори (Варлаам, Преображение). Од дружината предводена од Никола од Линотопи е сликан во Палатиција, но во подоцнежните дела на Линотопјаните не се забележува. Освен во цел раст до иконостасот во Сливница, Севастијан како маченик во допојасје е застапен и во нартексот на Сеславци. Во трудот се анализираат и повеќе други тематско-иконаграфски релации, вклучително и за претстави кои не се прикажани во Сливница во 1607 г., кои исто така, ги потврдуваат горенаведените сознанија за уметничките извори на сливничките зографи.

За евентуалното етапно формирање на иконостасната целина (три престолни икони, царски двери, централно и северно наддверие, Деисисен Чин и иконостасен крст), заклучивме дека можеби е заокружено до пред 1612 г., кога нови прилози го овозможиле и сликањето на нартексот, а не во 1622 г. како што се мисли заради неточно протолкуван графит врз базисот на иконостасниот крст. Од аспект на програмската концепција сливничкиот иконостас потполно одговара на најчестите примери од средината на XVI и првата половина на XVII век. Резбата на иконостасните делови не е стилски воедначена, но во најголем дел (Деисисен фриз, иконостасен крст) таа е карактеристична како локална традиција во југозападниот дел на Македонија. За резбата на царските двери, за која во Македонија засега немаме аналогии, можеби има основа да се претпоставува дека со неа започнува една серија слични остварувања во спомениците од првите деце-

нии на XVII век во Бугарија. Меѓу нив во науката се посочени и оние примероци со резба, во чиј живопис ги препознаваме зографите од сливничкиот наос (во Драгалевски манастир, Добрско, Сеславци, Св. Ѓорѓи во Арбанаси). Во таа насока треба да се разгледува и резбата на Карпинскиот иконостасен крст од 1607 г. Констатацијата дека резбите во некои споменици во Бугарија се во копродукција со зографите кои работеле во Сливница, укажува на постоење поголема екипа мајстори или барем стационирана работилница за резба, за чија локација засега немаме прецизен одговор.

Директни аналогии за иконописот од анонимниот втор сливнички зограф, согледуваме во делата од околу 1616 г. што се чуваат во Историскиот музеј во Велико Трново (три престолни икони и Деисисен чин од црквата Св. Ѓорѓи во Арбанаси и една Богородичина икона од с. Стражица, Трновско). Споредени со соодветните ликови на сливничкиот иконостас, сите тие имаат неверојатна типолошка блискот, ракописот на грчки јазик е исто така сличен, штуковиот орнамент на ореолите е идентичен, а разликите се само во иконографските варијанти на темите. Специфичниот релјефен ореол, особено мострата на Богородичината икона, што згуснато изведена оформува срцевидни и преплетни облици од растителни мотиви, е најблиска на примерот во делата од сликарот Франгос Кателанос (црквата Панагиа Расиотиса во Костур, околу средината на XVI век). Дека слична орнаментика се практикувала во Костур и подоцна, сведочи фреската на Богородица Гликофилуса-Пелагонитиса во црквата Панагиа на Апостолаки.

Програмата во нартексот на Сливница според сročеноста на тематско-иконаграфските елементи со литургиско-химнографски карактер е една од најоригиналните во историјата на црковната уметност во поствизантискиот период во Македонија. Циклусите од три старозаветни композиции, од шеснаесет сцени на Акатистот на Богородица и девет од темата О Тебе радуетсяја, меѓусебно суштински се надополнуваат. Совршената комбинација се постигнува и со хоризонталната низа од медалјони со ликови на старозаветни пророци и праведници во специфичниот избор на Христовите претци по тело.

Сеприсутноста на Христовата божественост е прикажана со ретко иконографско решение на Бог Отец и св. Дух со оригиналниот назив Сава-от Невидливиот. Таа претстава во источниот дел од сводот, топографски поврзана со точно одбрани сцени од Акатистот, јасно ја визуелизира едносушноста на св. Троица и целосното учество во овоплотувањето на Логос. Како завршница на историјата на тој чин, покажан на симболичен начин низ фреските во Сливница, композицијата Деисис е фокусното место во нартексот и заедно со сликите во сводот на сликовит јазик говорат за Невесното царство во кое се оди според заслугите.

Заклучокот за карактеристиките на циклусот на Богородичиниот акатист во Сливница е дека тој следи многу постари обрасци, дури и нивни детали, најчесто засновани врз сцените од циклусот во Марковиот манастир од втората половина на XIV век. Оние аналогии, што во варирањето на иконографијата со некои средновековни споменици на Крит ги наоѓаме како поблиски, всушност, како што е познато, се обрасци со дамнешен заеднички архетип од Константинопол. Поретките допири, пак, со сцени од некои светогорски споменици, наназад гледано водат повторно до видените средновековни примери. Сливничкиот Акатист посебно го компарираме и со циклусите во нартексот на Полошко и нартексот во Сеславци, кои се сликани од првиот сливнички зограф. Генерално тоа се блиски остварувања, во најголем број случаи со обрасци од исто постаро потекло. Во градацијата при одредувањето на степенот на блискоста со Сливница, која заради отсуство на илустрациите од најпроменливиот, т.н. пофален дел од циклусот не може да биде целосна, сепак, како најблиска се издвојува црквата Панагиа на архонтот Апостолаки во Костур, сликана шест години пред сливничкиот нартекс. Следува циклусот од Полошко, а со некои посебни композициски решенија, подалечен изгледа циклусот во Сеславци, сликан четири години по Сливница. Деталните споредби уште еднаш докажуваат дека како и во средновековните циклуси на Акатистот, постојат разлики што се должат подеднакво на традиционално користените модели во одреден регион и на личниот избор од иконографските елементи во интерпретацијата на текстот на оваа Богородичина химна.

За темата О тебе радуетсја, чија популарност и иконографија се шири од Света Гора, согледаваме одредени иконографски елементи заеднички со илустрацијата во црквата Успение Богородичино во светогорската Моливоклисиа (отсуство на светите Јован Претеча, Јован Дамаскин, Кирик и Јулита). Иако таа композиција е од друг концепциски тип, битно е дека таму во најгорните партии на црквата се одвива истата комбинација на Богородичините теми како и во Сливница. Хронологијата на познатите претстави покажува дека Сливница, засега, е првиот споменик во сидното сликарство на балканските споменици во кој е применето концепциското решение што го знаеме најрано од една икона од XV век во атинскиот музеј. Десет години помладата претстава во тремот на манастирот Журче е навидум слична и сметаме дека можела да биде сликана по углед на Сливница, но веројатно е дека две различни зографски групи имале ист, непознат образец што независно го развиле. Од досегашните поствизантиски претстави на О Тебе радуетсја во Македонија (двете лесновски икони од крајот на XVI век и сидните слики во Сливница и Журче), се заклучува дека темата се сликала во двете свои варијанти, подеднакво традиционални, но сè уште не може да се дефинира нивниот непосреден извор. Освен непознатите околности во врска со верзијата на текстуалниот и ликовниот извор на анонимните зографи, во конечната претстава на темата најголема улога има индивидуалната авторска интерпретација на апстрактните поетски стихови.

Изборот на личностите во сливничката Христова генеалогија е необичен. Претставата на Марија меѓу претците, всушност, овде ја истакнува и генеалогичката на Богородица, чинејќи го така појасно она што се подразбирало и зајакнувајќи ја и онака силната маријанска симболика на живописот во целиот нартекс. Навистина, ова толкување на ликот именуван како Марија е своевиден преседан, така што во целината треба да се претпостави и старозаветната Маријам, за која во овој контекст веќе има примери (црквата Св. Петар и Павле во Велико Трново од крајот на XV или почетокот на XVI век). Врската на Христос со родоначалниците на израелските племиња се остварува со патријархот Рувим, а царското потекло се поткрепува со двајца цареви од времето пред поделбата (Давид и Соло-

мон) и со шестмина јудејски цареви (Ровоам, Авија, Аса, Езекиј, Амон и Озија), кои не се хронолошки распоредени. Исклучок од досега познатите претци, меѓу овде прикажаните со круна, е непознатиот праведен Јован, за кого може само да се претпостави дека бил сметан за предок од Давидовиот син Натан. Едната од алтернативите е дека бил претставен Јоанан, што, исто така, би било согласно евангелието на Лука. Воздржаност налага недоследноста или несигурноста на сликарот во пишувањето на имињата и во иконографијата на ликовите. Појавата на Сит е уште еден поретко претставуван предок, за разлика од Исус Навин, што е очекувано со оглед на неговата поврзаност со Теофанијата. Првосвештеничкиот аспект на Христос низ приказот на личностите не е нагласен, што е одлика на периодот кога настанал живописот во нартексот.

Ликовите на визионерите не се распоредени според хронологијата на нивните пророштва, ниту пак секогаш носат свитоци со текст што им е својствен. Содржината на текстовите, според тоа колку дозволува нивниот крајно редуциран запис, подеднакво се однесува на Богородица и на Христос, а е позната од пророчките книги, приказите на темата Пророците те навестија и од службите на одредени празници. Голем дел од тие текстови се застапени во сликарските прирачници, особено во Книгата на поп Данило. Отсуството на Јаков, Мојсеј и Даниил во низата со медалјони е само привидно, бидејќи тие се застапени со старозаветните композиции засновани врз нивните пророштва. Присуството на еден непознат пророк Вамелех (Авимелех?) и на Варух, кој меѓу пророците ретко се слика, се објаснува како влијание од апокрифите содржани во стиховните пролози. Во врска со иконографската тема Пророците те навестија може да се каже дека таа не е експлицитно застапена. Спорадичните текстови на свитоците кај малкумина пророци, патем, проблематични во толкувањето, само укажува дека и таа тема била дел од непознатиот пример за обликувањето на декоративната програма на сливничкиот нартекс.

Во "земната зона" се избрани христијански великани по различни основи, сите обединети во подвигот за верата. Како пандан на монашките и отшелнички примери (светите Арсениј, Пахомиј, Павле Тивески, Варлаам) и покајниците (ава Зосима и Марија Египетска), застапени се угледни-

те маченици кои на различни начини пострадале за верата (св. Игнатиј Богоносец, Петозарните маченици). Впечатливо е присуството на борците против ереста и учесници на Вселенски собори, како што се светите Никола, Максим Исповедник и Герасим. Како и во сливничкиот наос, во припратата не се претставни жени-светителки, веројатно по углед на строгите светогорски манастири. Ако не се смета Марија Египетска, овде единствена жена е св. Марина, чие вообичаено место во апотропејска улога е знак и на големиот култ што таа го има во Охридската архиепископија. Такво место овде му е дадено и на св. Игнатиј Богоносец и тоа со специфичната иконографија за неговото страдање. На тој начин претставата добива дидактичко значење соодветно на самиот влез во манастирот. Можеби и неговиот придонес со воведувањето на антифоното пеење во Црквата играл улога во изборот на овој архијереј со трогателна житиска повесть. Од светите византиски поети се избрани Теофан Грапт и Јосиф Химнограф, кои како своевидно дополнување на темите поврзани со Богородица, сведочат за нив и на одреден начин нивниот удел се изедначува со улогата на пророците, односно евангелистите. Делото им е тесно поврзано со богослужбените книги во кои се содржани бројни канони и служби. Ни се чини дека не е само коинциденција претставувањето токму на овие поети, ако се земе предвид дека нивните имиња во акростих се наоѓаат многу често во ирмосите застапени во Октоихот, а кои се користени и во песните на Канонот за Кирил и Методиј и во Службата за Константин-Кирил. Тие состави во науката му се припишуваат на св. Климент Охридски.

Во Сливница за првпат се прикажани како единствена група Седмочислениците, словенските просветители од IX-X век, светите Кирил и Методиј со учениците Ангелариј, Горазд, Климент, Наум и Сава. Познато е дека синаксарните служби се прилагодувале на локалните потреби и поттикнувале вклучување на светители со силен култ, но ограничен на одредена средина. Во контекст на програмата, вклучувањето на Седмочислениците изразува неколку многу значајни пораки кои произлегуваат од нивната севкупна дејност. За монашката средина тие се пример со посветеноста, пожртвуваноста и истрајноста на патот во својата мисија за христијанизацијата, проповедајќи и расправајќи за догмата и вистинската вера. Све-

тите Климент и Наум Охридски се зачетници на монашкиот живот во Македонија. Нивната преведувачка и книжевна дејност е од пресудно значење за устројување на словенската богослужба. Освен преводот, било неопходно да се дополнуваат основните химнографски зборници, Триодот, Минејот и Октоихот. Како основоположници на оригиналното словенско химнографско творештво воопшто, тие се придружуваат кон прочуените византиски поети.

Се чини дека четворицата архијереи меѓу Седмочислениците, Кирил, Методиј, Климент и Горазд, поставени спроти св. Никола и св. Јован Милостив, го истакнуваат епископскиот статус на манастирската црква. Многу е веројатно дека четворицата архијереи од Седмочислениците алутираат и на словенското потекло на владиката Матеј Преспански, актуелниот епископ и еден од првите ктитори на Сливница. Таа нагласена архијерејска тематика би укажувала и на тоа дека во сливничкиот нартекс е погребано високо црковно лице, можеби самиот владика Матеј. Иако за оваа претпоставка немаме докази (археолошки истражувања не се направени), во секој случај има основа во поврзаноста на функцијата на нартексот (тука најчесто се погребуваат истакнати црковни и други личности, се одржуваат посмртни молитви над телата на монасите) и сликаната програма, во однос на обавувањето на помените за умрените. Од тематските делови овде посебно одговараат циклусот сцени на химната О Тебе радуетсяја (како дел од Октоихот и од литургијата на Василиј Велики) и Деисисот околу кој се поврзуваат фигурите на скоропомошникот св. Никола и Петозарните маченици со комеморативна функција.

Веќе е одбележана заслугата на владиката Матеј и манастирското братство во изборот на личностите насликани во нартексот и за употребата на словенскиот јазик во време кога повторно господарела грчката писменост. Не е исклучено, учениот епископ - ктитор да бил истиот познат книжевник од втората половина на XVI век, јеромонахот Матеј Слеченски. Имено, од прочуениот скрипториум на Слеченскиот манастир Св. Јован Продром, во науката се познати три зачувани ракописни дела од кои две се датирани во 1563 (Диоптрата на Филип Монотроп) и во 1593 г. (Учителното евангелие), што како период сосема одговара за истакнатиот је-

ромонах подоцна да станал Преспански епископ, спомнат и во сливничките ктиторски натписи од 1607 и најверојатно во 1614 година. Кон оваа, би се придружила и претпоставката дека во слепченскиот ракописен поменик, меѓу митрополитите е наведен Преспанскиот владика Матеј, што од своја страна уште еднаш ги потврдува тесните врски помеѓу Сливница и Слепче, но и го проблематизира прашањето за статусот на Преспанската епархија како митрополија. Мотивираноста за претставувањето на Седмочислениците во овој контекст станува појасна.

Истражувањата на програмата во сливничкиот нартекс го засилуваат досегашниот впечаток за изразеното светогорско влијание. Светите-лите застапени во Сливница, како Максим Исповедник, Герасим, Теофан Грапт, Игнатиј Богоносец во страдалничката поза со лавови, се најчести во манастирските средини на Света Гора и тоа во просторите на нартексот или во трпезариите од периодот на XVI век. Заснованоста на овој став ја поткрепуваат и неколку иконографски детали од сцените на циклусот од Акатистот и од О Тебе радуетсяја. Всушност, компилацијата на традиционалните тематско-иконграфски елементи од средновековното сликарство со оние внесени од критските зографи во светогорските манастири, особено во Великата Лавра, Дохијар, Дионисијат и хилендарскиот метох Моливоклисиа, е карактеристиката на програмскиот дух на нартексот во Сливница. Посредно влијание од словенската светогорска средина се согледува и во приказот на Седмочислениците, кои судејќи според ракописите, како групен култ се прославуваат отпочнувајќи од XVI век. Не е исклучено дека во некој од тамошните манастири постоеле нивни постари претстави кои не се зачувани, особено во словенските манастири Зограф, Хилендар и Св. Пантелејмон, како што е наведено и од досегашните истражувачи. Логично е да се претпостави дека во почетокот на XVII век продолжувал контактот на црковните високодостојници и плејадата монаси со Света Гора, вообичаен и во минатото, а особено познат од времето на архиепископот Прохор (1525-1550) и дека во големите, угледни манастири во Охридската дијецеза била прифаќана практиката што ги опфаќа сите облици на монашкото живеење и црковната уметност.

Освен во нартексот, и сликаната декорација од 1614 г. на западната фасада во преспанска Св. Богородица Сливничка ја изразува компилацијата на елементите од повеќевековната традиција. Иконографскиот образец на претставата на Богородица со Христос на престол и со архангели во нишата на патронот, соодветствува на раниот константинополски модел што бил практикуван и во италијанските икони изведени во т.н. *maniera graeca*. Во балканската поствизантиска уметност образецот е особено популарен и може да се забележи дека со мали варирања го имаат апсидите во светогорските манастирски католики од XVI век, каде што сликале критски мајстори (Великата Лавра, Ксенофон, Моливоклисиа), како и во други споменици кои биле под нивно влијание (фреската во нартексот на Филантропион или на јужната фасада од црквата во Роженскиот манастир од 1597 г.), појавувајќи се во бројни реплики и во текот на XVII век. Сливничката композиција им напомнува на верните за можноста на спасението и идниот вечен живот и како патронска претстава таа едновременно ја има и функцијата на фреско-икона пред која се упатуваат молитвите за милост на Последниот суд.

Сликата на Страшниот суд во Сливница во своите главни црти е варијанта на сложените композиции од првата половина на XVI век и тоа на оние во светогорската Велика Лавра и епирскиот Дилиу. Сопствената иконографска структура ја добил според искуството и ликовната култура на авторот. Специфичноста на Христовото доаѓање во слава, се состои во речиси исклучителното присуство на симболите на евангелистите во овој дел од композицијата на Страшниот суд, кои со придружбата на херувими со рипиди алудираат на апокалиптичката визија на Пантократорот. Концепциска специфика во втората зона е поставеноста на персонификацијата на Земјата на спротивна страна од приказот на Морето, со кое таа редовно е дел од јужниот крај на сцената каде што се прикажува воскреснувањето на мртвите. Иако можел порационално да го организира просторот, сликарот одлучил да им отстапи значаен дел на четирите антички цареви, за сметка на приказите на ангели што трубат и на Мојсеј како ги предводи осудените на вечни маки. За патиштата на ширењето на темата е интересно именувањето на царевите во бројните балкански примери, при што името Пор

ретко се среќава (Тутин, Кучевишки манастир?). Помеѓу праведниците пред рајската порта, каде што се истакнуваат различните родови светители, ликот на св. Јован Претеча досега не сме го видели освен во Сливница. Избраното место за пророкот Даниил и неговата поза е уште една замисла на сливничкиот сликар, кој не го прикажал во најчестата иконографска варијанта додека го сонува своето видение. Поставувајќи го пророкот Даниил со отворен свиток во групата праведници што ќе влезе во Рајот, односно непосредно крај влезот во црквата, сливничкиот зограф недвосмислено ја истакнува дидактичката димензија на целата композиција алутирајќи на Данииловите стихови од дванаесеттата глава на неговата Книга пророштва (Дан. 12, 2-13).

Последната композиција во Сливница од 1644/45 г., проширениот Царски деисис со апостолите Петар и Павле, е нотирен во науката при истражувањата на иконографскиот лик на Христос Цар на царевите и Велик архијереј, што е карактеристична појава во поствизантиските споменици на територијата на Охридската архиепископија. Иако дополнително поставена, познати се бројни примери од крајот на XVI и во XVII век кога темата Деисис, Царски и/или проширен, едновременно бил насликан во корелација со композицијата Страшен суд со што се удвојувала основната идеја. Текстот на книгата во Христовите раце не е вообичаен за овој иконографски тип и не успеавме да го идентификувавме изворот, а изгледа како првонапишаните зборови да се парафраза на оние што ги содржи дијалогската форма на свитокот на Богородица Молебница. Јадрото на сливничката композиција има неколку иконографски елементи заеднички со Царскиот Деисис во наосот на Журче (1617 г.) и од западната фасада во Зрзе (1625 г.).

Комплексноста на декоративната програма на манастирската црква во сите нејзини фази низ период од речиси четириесет години, како и стилската разноликост на неколкуте зографи со многу солидна ликовна култура, ја вбројуваат Света Богородица Сливничка меѓу најзначајните споменици на сликарството од почетокот на XVII век која незаобиколно стои на главната истражувачка патека на балканското подрачје, во потрагата по синтетизирани знаења за поствизантиската уметност.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Ангеличин-Жура Г., Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско, Охрид 1997
- Архим. Кипријанъ, Евхаристия, Париж 1947, (1992)
- Аспра-Βαρδαβακη Μ., Οι μικρογραφίες του Ακαθιστου στου Κωδικα Garrett 13, Prininceton, Αθηναι 1992
- Αχμεήστου-Ποταμιήνου Μ., Η μονε των Φιλανθρωπωνηεν και η πρετη φήση της μεταβυζαντινε ζωγραφικε, Αθєναι 1995²
- Бабић Г., О живописаном украсу олтарских преграда, ЗЛУ 11, Нови Сад 1975
- Бабић Г., О Преполовњену празника, Зограф 7, Београд 1976
- Бабић Г., Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина, Византијска уметност почетком XIV века, Научни скуп у Грачаници, Београд 1978
- Бабић Г., Краљева црква у Студеници, Београд 1987
- Бабић Г., Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, Одељење историјских наука књ. 17, Београд 1991
- Бабић Г., Богородичин Акатист, Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, САНУ, Београд 1995
- Бајаловић-Бирташевић М., Манастир Ново Хопово у Фрушкој Гори, Зборник Матице Српске, Серија друштвених наука 5, Нови Сад 1953
- Бакалова Е., Стенописите на црквата при село Беренде, София 1976
- Балабанов К., Студии од културно-историското наследство на градот Дебар и дебарската област (II), Прилог кон проучувањето на црквата Св. Варвара во с. Рајчица Дебарско, Културно наследство VII, Скопје 1978
- Бакалова Е., Аспекти на сьотношението словесен текст - изображение в Българското средновековие, Проблеми на изкуството 1, София 1991
- Балабанов К., Нови податоци за манастирската црква свети Никола Топлички, Културно-историско наследство на НР Македонија, Скопје, 1956
- Балабанов К., Црква во село Бориловци, црква во село Дивле, КН V, Скопје 1959
- Балабанов К., Николовски А., Корнаков Д., Споменици на културата во НР Македонија, Скопје 1960
- Барциева Д., Црквата Св. Спас во селото Мренога, Ликовна уметност 12-13, Скопје 1987
- Барциева Д., Претставата на св. Кирил Философ во црквата во с. Црквино, Културен живот 2-3, Скопје 1994
- Барциева-Трајковска Д.-Ангеличин-Жура Г., Претставите на св. Климент и св. Елефтериј во црквата Св. Богородица, Мали Град, Преспа - Р. Албанија, Културно наследство 28-29, Скопје 2002-2003
- Божков А., Стенописите в Добрско и в Алинския манастир от XVII век, Изкуство бр. 5, София 1966
- Божков А.-Василиев А., Художественото наследство на манастира Зограф, София 1981
- Булгаковъ В. С., Настольная книга для священно-церковно-служителей, Москва 1993
- Василиев А., Две старинни манастирски църкви в Македония, Годишник на Народния музей за 1942, София 1943
- Василиев А., Социални и патриотически мотиви в старото българско изкуство, София 1973
- Василиев А., Ерминии, Технология и иконография, София 1976
- Василев А., Български светци в изобразителното изкуство, София 1987
- Видоевска Б., Црква Св. Спас, с. Добри Дол-Скопско, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996

- Вълева Ц., Фрагменти от Богородичиния Акатист в притвора на църквата Св. Георги в Кремиковския манастир, Изкуство и контекст, БАН, Институт за изкуствознание, София 2004
- Вълева Ц., Образът на св. Варвар Пелагонийски в притвора на църквата в Кремиковския манастир, Палеопургарица/Старобългаристика, XXIX, София 2005
- Вълева Ц., Сцената Рождество в Кремиковския и Погановския манастир в контекста на костурската художествена продукция, Ниш и Византия IV, Зборник радова, Ниш 2006
- Византия. Балканы. Русь, Иконы XIII-XV веков, Каталог выставки, Государственная Третьяковская галерея, Москва 1991
- Винавер В., Преглед историје новца у Југословенским земљама (XVI-XVII век), Историски Институт, Београд 1970
- Војводић Д., О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века, ЗРВИ 37, Београд 1998
- Војводић Д., Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу, Београд 2005
- Вокотџулоф Л. П., Ιερή Μονή Αγίου Διονυσίου, Οἱ Τοιχογραφάει τοῦ Καθολικοῦ, ἹΑγιον ἹΟροφ 2003
- Вокотџулоф Л. П., Η εἰκόνα του Νικόλαου Ριτζου στο Σαραγεβο. Εἰκονογραφικὴ παρατηρεῖς, Δελтиον τηφ χριςτιανηφ αρχαιολογικηφ εταιρειας, Αθηνα 2005
- Габелић С. Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења, Зограф 18, Београд 1987
- Габелић С., Циклус арханђела у византијској уметности, Београд 1991
- Габелић С., Манастир Лесново, Београд 1998
- Габелић С., Линеарно сликарство Сисојевца, Прилог истраживањима монументалног нефигуративног сликарства, Трећа конференција југословенских византолога, Византолошки институт САНУ, посебна издања књ. 25 - Народни Музеј Крушевац, студије и монографије књ. 2, Београд-Крушевац 2002
- Габелић С., О иконографији св. Прокопија, ЗРВИ 43, Београд 2006
- Габелић С., Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи, Зограф 29 Београд 2002-2003
- Γαριδης Μ. – Παλιουρας Α., Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993
- Гергова И., Ранит Български иконостас 16-18 век, София 1993
- Гергова И., Знеполе, Изкуство 26/27, София 1995
- Гергова И., Иконостасът в Българските земи през XVI век, Българският шестнадесети век, Сборник, Народна библиотека Св. св. Кирил и Методий, София 1996
- Гергова И., Два хорса в Националният исторически музей, Проблеми на изкуството 2, София 2000
- Гергова И., Триптих-поменик от Слѣпченският манастир Св. Йоан Предтеча (Продром), Paleobulgarica/Старобългаристика, XXV, София 2001
- Гергова И., Царски двери от Македония в Националният Музей в София, Зборник за средновековна уметност бр. 1, Музеј на Македонија, Скопје 2003
- Гергова И., Резбата в ателието на св. Пимен Зографски, Проблеми на изкуството 2, София 2003
- Гергова И. - Мутафов Е., Стенописите от църквата Св. Георги Мали в Несебър, Проблеми на изкуството 1, София, 2004
- Гергова И., Черквата Св. Теодор Тирон в село Зимевица, Паметници, реставрацията, музеи, бр. 2-3, София 2005
- Гергова И., Църквата Св. Георги в Арбанаси, Проблеми на изкуството 3, София 2005
- Гергова И., Поменици от Македония в българските сбирки, София 2006

- Геров Г., Цикълът по утринните неделни евангелия в стенописите на Роженския манастир, Изкуство 9-10, София 1990
- Геров Г., Класицизиращото направление в балканското изкуство от XVI век (стенописите от Новата митрополия в Несебър), Проблеми на изкуството 2, София 1991
- Геров Г. - Пенкова Б. - Божинов Р., Стенописите на Роженския манастир, София 1993
- Геров Г., Аргументи за датировката и атрибуцията на няколко икони от Зографския манастир, Светогорска обител Зограф I, София 1995
- Геров Г., "О Тебе радуется" в балканската живопис от XV - XVIII век, Древнерусское искусство, Балканы. Русь, С.-Петербург 1995
- Геров Г., Новоразкрити стенописи од XVI век в Подгумерския манастир, Българския шестнадесети век, Сборник с доклади, Народна библиотека Св. Кирил и Методий, София 1996
- Геров Г. Вхoдът като пустиня (към проблема за символиката на входните пространства в православния храм), Международна конференция Византийското културно наследство и Балканите, сборник доклади, Пловдив 2001
- Геров Г., Една рядка тема: „Прощаването на Богородица с близките ѝ“, в стенописите на Драгалевския манастир, Пѣти достoитѣ, Сборник в памет на Стефан Кожухаров, София 2003
- Гколомπάαφ Γ., Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγῶν Ἀποστόλων Καστοριῆς καὶ ὁ ζωγράφος Ονοῦφριος, Μακεδονικὴ 21, Θεσσαλονικη 1983
- Голубовић Б. Б., Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој Гори, ЗЛУ 22, Нови Сад 1986
- Грозданов Ц., Илустрација химне Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охридy, Зборник Светозара Радојчића, Филозофски факултет, Београд 1969
- Грозданов Ц., Појава и продор портрета Климента Охридског у срењевековној уметности, ЗЛУ 3, Нови Сад 1967
- Грозданов Ц., Најстарата претстава на Седмочислениците, Културен живот 7-8, Скопје 1979
- Грозданов Ц., Композиција Опсаде Цариграда у цркви светог Петра на Преспи, ЗЛУ 15, Нови Сад 1979
- Грозданов Ц., Композицијата на Седмочислениците во живописот од XVII - XVIII век, Годишен Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80
- Грозданов Ц., Из иконографије Марковог манастира, О небеском двору, Зограф 11, Београд 1980
- Грозданов Ц., Охридско зидно сликарство од XIV век, Охрид 1980
- Грозданов Ц., Портрети на светители од Македонија од IX-XVIII век, Скопје 1983
- Грозданов Ц. - Ђорнаков Д., Историјски портрети у Полошком (II), Зограф 15, Београд 1984
- Грозданов Ц., Христос цар, Богородица царица, Небеските сили и светите војни во живописот од XIV и XV век во Трескавец, КН XII-XIII, Скопје 1988
- Грозданов Ц., Студии за Охридскиот живопис, Скопје 1990
- Грозданов Ц., Ѓирило и Методије у уметности обновљене Пећке патријаршије, Косовско-Метохијски Зборник 1, Београд 1990
- Грозданов Ц. - Хадерман Мисгвиш Л., Курбиново, Скопје 1991
- Грозданов Ц., Ликовите на св. Кирил и св. Методиј во живописот на Македонија и соседните краишта. Појава, карактеристики и еволуција, МАНУ, кн. XI, Скопје 1993
- Грозданов Ц., Страшниот суд во црквата Св. Климент (Богородица Перивлептос) во Охрид во светлината на тематските иновации на XVI век, Културно наследство 22-23, Скопје 1995/1996
- Грозданов Ц., Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века, Зограф 27, (1998-1999), Београд 2000
- Грозданов Ц., Свети Наум Охридски, Култура, Скопје 2004²

- Група автори, Историја на Македонскиот народ, кн. I, Скопје 1969
- Γουνήρηφ Γ. Γ., Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων κατά της Παναγίας Ρασιέτισσαφ στη Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980
- Давидов-Темерински А., Циклус Страшног суда, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, уред. Б. Ј. Ђурић, Београд 1995
- Дапчев Ѓ., Демир Хисар - Евиденција на архитектонското наследство, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996
- Джурич В., Портрети в изображениях Рождественских стихир, Византия, Южные славяне и Древная Русь. Западная Европа, Москва 1973
- Димитрова Е., Манастир Матејче, Скопје 2002
- Диневков Т., Житието на Пимен Зографски, Известия на Института за българска литература, кн. II, София 1954
- Διονυσίου του εκ Φουρνής, Ερμενεά της ζωγραφικῆς τὸ γνήφ, υπὲρ Α. Παπαδοποῦλλο-Κεραμόφ, εν Πετρούλει 1909, Τυπογραφειον Β. Kirshbaum
- Δόκιφ Ν.-Σάσιу Γ., Кαστοριανή μινεά, Αθήνα 1995
- Документи за оштетеувањата и грабежите на цркви и манастири на територијата од Македонија во Првата светска војна, избор, превод и коментар Ѓ. Димовски-Цонев и Грамосли Ѓ., Историски архив, Битола 1985
- Δρακοπούλλου Ε., Η πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινῆ και Μεταβυζαντινῆ Εποχῇ (120φ-160φ αι.), Χριστιανικῆ Αρχαιολογικῆς Εταιρείας, Αθῆνα 1997
- Дувакина Е. В., Проблемы иконографии "О Тебе радуется" в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря, Ферапонтовский сборник, Вып. 1, Москва 1985
- Ђорђевић М. И., Зидно сликарство српске властеле, Београд 1994
- Ђурић Ј. В., најстарији живопис испоснице пустиножителя Петра Коришког, ЗРВИ 5, Београд 1958
- Ђурић Ј. В., Иконе из Југославије, Београд 1961
- Ђурић Ј. В., Византијске фреске у Југославији, Београд 1974
- Ђурић Ј. В., Мали Град - Св. Атанасије у Костуру - Борје, Зограф 6, Београд 1975
- Ђурић Ј. В., Раванички живопис и литургија, Манастир Раваница, Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1987
- Ђурић Ј. В., У сенци фирентинске уније: Црква Св. Госпође у Мржепу (Бока Которска), ЗРВИ 35, Београд 1996
- Евстатиева З., Иконографски особености на Богородичиния акатист в Арбанашките църкви XVII-XVIII век, Античност, средновековие, съвременост, Сборник в чест на Проф. Иван Маразов, София 2004
- Εικονες της κρητικής τέχνης, εισαγωγή Μ. Χατζηδάκης, Ηρακλειον 1993 (каталог)
- Епископ Николај, Охридски Пролог, Ваљево 1991
- Ждраков З., Влиянието на критската школа върху Българската живопис през XVI век, Българският шестнадесети век, Сборник, Народна библиотека Св. св. Кирил и Методий, София 1996
- Живковић Б., Поганово, Цртежи фресака, Београд 1986
- Живковић Б., Сопотани, Цртежи фресака, Београд 1988
- Живковић Б., Богородица Љевишка, Цртежи и фреске, Београд 1991
- Жития на светиите съставени от Свети Димитрий митрополит Ростовски, превод од руски език по изданието на Московската синодална типографија 1902, допълнени с жития на Български светии, Света Гора, Атон, Славянобългарски манастир Св. Вмчк Георги Зограф 2001
- Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава, Београд 1971

- Иванов Ы., Български старини из Македония, фототипно издание на второто издание од 1931 г.,
София 1970
- Иванова К., in Стара Българска литература, Том IV, Житијесни творби, съставителство и
редакция К. Иванова, София 1986
- Иванова К., Житието на Варвар Мироточец Пелагонийски (Битолски),
Палеобулгарица/Старобългаристика XXIV, София 2000
- Иванова П., Образът на св. Алексей Човек Божи в средновековните паметници в България,
Изкуствоведски четения, Институт за изкуствознание, БАН, София 2006
- Ивковић З., Живопис из XIV века у манастиру Зрзе, Зограф 11, Београд 1980
- Иналчик Х., Османско царство, Класично доба (1300-1600), Београд 1974
- Јеромонах Хризостом Столиќ Хиландарац, Православни Светачник, Крагујевац 1989
- Јовановски К., Преглед на црковни градителски дела од времето на турското владеење во
прилепскиот крај, Културно наследство, 24-25, Скопје 1999
- Каменова Д., Сеславската црква, София 1977
- Кајмаковић З. Зидно сликарство у Босни и Херцеговини, Сарајево 1971
- Кајмаковић З., Георгије Митрофановић, Сарајево 1977
- Каменова Д. Стенописите на Искрецијата манастир, София 1984
- Кесић-Ристић С., Циклус Христових страдања, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и
студије, Београд 1995
- Кирило-Методијевска енциклопедија, Том 2, главен редактор П. Динев, БАН, София 1995
- Кирил А., Илиенските стенописи од 1550 година в контекста на духовниот живот на епохата,
Изкуство 9-10, София 1990
- Кирил А., Зидно сликарство цркве Светог Илије у Илијенском манастиру, ЗЛУ 29-30, Нови Сад
1993-1994
- Кисјева М., За едно рядко изображение на Новозаветна света Троица в поствизантијската
монументална живопис, Проблеми на изкуството, извнреден број, София 1998
- Кънчов В., Македонија, етнографија и статистика, София 1900, фототипно издание, София 1996
- Кнежевић Б., Стара црква у Бањи Јошаници, ЗЛУ 12, Нови Сад 1976
- Ковачевић Ј., Средновековна ношња балканских Словена, САН, Историски институт, кн. 4,
Београд 1953
- Кодов Хр., Опис на славјанските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките,
София 1969
- Кокић М., Записи и натписи, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, I, Скопје
1936
- Кондаков П. Н., Иконографија Богоматери, II, Петроградъ 1915 (преиздадено од Православниот
паломник, Москва 1998)
- Конески Б., Историја на македонскиот јазик, Скопје 1965
- Конески Б., Црковнословенскиот јазик на фреските во Македонија, симпозиум 1 100-годишнина
од смртта на Кирил Солунски, кн. 2, Скопје 1970
- Конески Б., Света Гора и старословенските ракописи, Климент Охридски и улогата на
Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989
- Кораћ В. - Ђурић Ј. В., Цркве с присловеним луковима у старој херцеговини и дубровачко
градитељство, XV-XVII век, Зборник Филозофског факултета, VIII -2, Београд 1964
- Косева Д., Два комплекта икони од 1616 и 1685 за иконостаса на црквата Св. Георги във Велико
Търново, Paleobulgarica /Старобългаристика XXVII, 2 София 2003
- Костовска П., Символичното значење на претставата на Христовото крштевање во црквата Св.
Никола во Варош кај Прилеп, Balcanoslavica 26-27, Прилеп 1999-2000
- Кукијарис С., О претставувању св. Кирила Филозофа као епископа, Зограф 28, Београд 2000-2001
- Лидов А., Византијски икони Синаја, Москва - Афины 1999

- Лихачева Д. Л., Пелена. Богоматерь Неопалимая купина и избранные святые, Каталог Дионисий „Живописец Пресловущий“. К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, Москва 2002
- Љубинковић Р., Црква Светог Николе у Станичењу (за штампу припремила М. Ђоровић-Љубинковић), Зограф 15, Београд 1984
- Мавродинова Л., Св. Теодор - развитие и особености на иконографскиот му тип в средновековната живопис, Известия на Института за изкуствознание Т. XIII, София 1969
- Мавродинова Л., Земенската црква, София 1980
- Майендорф Й., Византијско богословие, исторически насоки и догматически теми, София 1995
- Македонска средновековна книжевност, Македонска книга, Скопје 1991
- Мако В., Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске, Зограф 21, Београд 1990
- Малинов З., Посмртните обичаи во Брегалничката област, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, посебни изданија кн. 37, Скопје 2001
- Малинов З., Раскопување на мртовецот и повторен гроб, Македонски фолклор бр. 56-57, Списание на Институтот за фолклор "Марко Цепенков", Скопје 2001
- Мареш В. Ф., "Седумте светители" во старословенската и грчката книжевност, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Ману, Скопје 1989
- Марјановић М., Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995
- Марковић М., О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о претставама ових светитеља у Дечанима, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995
- Марковић М., Одблесци култа св. Илариона Мегленског у поствизантијској уметности на Балкану, ЗЛУ 32-33, Нови Сад 2003
- Матковски А., Црковни давачки (килисе ресимлери) во Охридската архиепископија (1371-1767 година), Прилози, II/2, МАНУ, Скопје 1971
- Машниќ М.М., Манастирот Св. Никола Ореоечки, Културно наследство XIV-XV, Скопје 1990
- Машниќ М. М., Црквата во село Трново - еден пример на духовниот стремеж на епохата, Културен живот бр. 2, Скопје 1993
- Машниќ М. М., Прилози за три малку познати споменици во кичевско-бродскиот крај од поствизантискиот период, КН 16, Скопје 1993
- Машниќ М. М., Црквата Света Петка во Селник и нејзините паралели во сликарството на Алинскиот манастир Свети Спас, Културно наследство 17-18, Скопје 1994
- Машниќ М. М., Иконостасот од Ореоечкиот манастир Свети Никола, Тематски зборник на трудови бр. 1, Скопје 1996
- Машниќ М. М., Црквата Св. Димитрија во Жван и нејзиното место во сликарството на доцниот среден век, Културно наследство 19-20-21, Скопје 1996
- Машниќ М. М., Иконостасот од Слимничкиот манастир Света Богородица, Македонско наследство бр. 5, Скопје 1997
- Машниќ М. М., Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001
- Машниќ М. М., Три прилози за проучување на иконописни дела од поствизантискиот период, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006
- Машниќ М. М., Манастирот Ореоец, Скопје 2007
- Машниќ М. М., Сидното сликарство на црквата Св. Ѓорѓи Победоносец во Младо Нагоричане, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007

- Мъчение на Никола Нови Софийски от Матей граматик, Стара Българска литература, Том IV, Житиписни творби, съставителство и редакция К. Иванова, София 1986
- Медић М., Стари сликарски приручници II, Београд 2002
- Медић М., Стари сликарски приручници III, Београд 2005
- Мијовић П., О иконама с протретима Томе Прелубовића и Марије Палеологове, ЗЛУ 2, Нови Сад 1966
- Мијовић П. Теофанија у сликарству Мораче, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969
- Мијовић П., Менолог, Београд 1973
- Милановић В., Пророци су те нагостили у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, књ. LVIII, Београд 1991
- Милановић В., Старозаветне теме и Лоза Јесеева, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, САНУ, Београд 1995
- Милановић В., Свети песници у низу светих монаха из доњег појаса фресака Спасове цркве у Жичи, Манастир Жича, Зборник радова, Краљево 2000
- Милановић О., црква Св. Николе у манастиру Хоново, Рад Војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955
- Милошевић Д., Страшни суд, Das Jungste Gericht, Recklinghausen 1963
- Миљковиќ-Пепек П., Црквата Св. Спас крај Чебреничкиот манастир, Гласник на ИНИ, Год. I, бр. 2, Скопје 1957
- Миљковиќ-Пепек П., Делото на зографите Михаил и Еutihиј, Скопје 1967
- Миљковиќ-Пепек П., Проучувањата на неколку новооткриени икони кои значително ја збогатуваат македонската колекција, Културно наследство IV, Скопје 1971
- Миљковиќ-Пепек П., Една непроучена црква во Велмеј во Охридскиот крај, Зборник на Археолошкиот музеј на Македонија, VIII-IX, Скопје 1978
- Миљковиќ-Пепек П., Историски и иконографски проблеми на непроучената црква Св. Богородица од Слимнички манастир кај Преспанското Езеро, Зборник на Филозофскиот факултет, кн. 5-6, Скопје 1979/80
- Миљковиќ-Пепек П., За Чинот од манастирот Зрзе-Прилепско, Тематски зборник на трудови бр. 1, Скопје 1996
- Миљковиќ-Пепек П., Црквата Мали свети Врачи во Охрид, Културно наследство бр. 19/20/21, Скопје 1996
- Милуков Н. П., Христијански древности Западној Македониј. Известия Русаго Археологического института в Константинополх, IV, выпуск 1, София 1899
- МиреД., Востанија и движења во Македонија во втората половина на XVI и почетокот на XVII век, Скопје 1951
- Мирковић Л., Хеортологија или историјски развитац и богослужење празника православне источне цркве, Београд 1961
- Мирковић Л., Православна литургија, Први општи део, Београд 1982
- Мирковић Л., Православна литургија, Други посебни део, Београд 1982
- Мирчева Б., Канонът за Кирил и Методиј и Службата за Кирил в славјанската книжнина, София 2001
- Митревски Н., Акатистот на пресвета Богородица во припратата на црквата Св. Ѓорѓи во Полошкиот манастир, Пелагонитиса 1, Преспанско-пелагониска епархија, Битола 1996
- Митревски Н., Света Троица во фрескоживописот на манастирот Трескавец од 1570 година, Пелагонитиса бр. 12, Битола 2001
- Митревски Н., Манастир Слепче кај Прилеп, Прилеп 2001
- Митревски Н., Споменици на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско, Прилеп 2003
- Михајловски Р., Црквата Света Богородица Пречиста во с. Граешница, Културно наследство 17-18, Скопје 1994

- Мусакова Е., Най-ранното известно изображение на Христос и Самарянката в българското средновековно изкуство, Изкуство 14, София 1994
- Нерсесян В. Л., Икона "О тебе радуется" конца XVI века из Ухтострова. Особенности иконографии, Иконы Русского севера, статьи и материалы, ред. Э. С. Смирнова, Москва 2005
- Николић Ј., Теме посвећене Богородици у нартексу Богородичине цркве у Слимничком манастиру, Зограф 16, Београд 1985
- Николиќ-Новаковиќ Ј., Илустрација на Акатистот на Богородица во црквата Воведение Богородицино (Св. Спас) во Кучевиште, Културно наследство 16, Скопје 1993
- Николиќ-Новаковиќ Ј., За циклусот на св. Ѓорѓи и зографот на припратата на Полошкиот манастир, Културно наследство 17-18 (1990/91), Скопје 1994
- Николиќ-Новаковиќ Ј., Тематика инспирирана од црковната поезија во живописот од XVII век во Македонија, Религиите и религиските аспекти на материјалната и духовната култура на почвата на Република Македонија, кн. 4, МАНУ, Скопје 1996
- Николиќ-Новаковиќ Ј., Живописот во црквата Св. Атанасиј Александриски во Журче, Скопје 2003
- Николовска С., Кодик на манастирот Трескавец, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, Т. IV, Институт за истражување на страословенската култура-Прилеп, Скопје 1981
- Николовски Д., Непозната збирка на икони од црквата Св. Димитрија во селото Ореовец во Прилепскиот крај, Тематски Зборник на трудови 1, Скопје 1996
- Νικονανοφ Ν., Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας, Απο το 10ο αιώνα ως την κατακτηση της περιοχής απο τουφ τουρκουφ το 1393, Συμβολή στη Βυζαντινή αρχιτεκτονική Αθηναι 1997
- Παλσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιώνα στους Ναους της Καστορίας, Συμβολή στη μελότη της μνημειακῆς ζωγραφικῆς της δυτικῆς Μακεδονίας, Αθῆνα 2002
- Παλσιδου Π. Μ., Ζητῆματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς του 16ου αἰῶνα ἀπὸ την περιοχῆ των Πρεσπῶν, Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Atina 2002
- Пајкић П., Црква Св. Илије у Капапуну, Врањски гласник, књ. V, Врање 1969
- Пандурски В., Стенописите в Илиенския манастир край София, БАН, Известия на Института за изкуствознание Т. XIII, София 1969
- Пандурски В., Куриловският манастир, София 1975
- Пандурски В., Манастирската стенна живопис в Карлуково, София 2001
- Панић Д.-Бабић Г., Богородица Љевишка, Београд 1975
- Παπαδόπουλοφ-Κεραμεΐφ Α., Διονυσάου του εκ Φουρνῆς, Ερμηνεάα της ζωγραφικῆς τὸχνης, εν Πετροῦπολει 1909
- Παπαδόπουλου Ν. Β., Η Μονη Αγίου Νικολαου Γκιουματων η Ελεουσηςφ. Παρατηρησεις για τις πρωτες φασεις του καθολικου, Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, Πρακτικά Συμποσιου, 700 χρονια 1292-1992, Ιωαννινα 1999
- Παπαευαγγόλου Σ. Π., Μεταβυζαντινὸς ναὸς του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτσάοιφ Βεροάαφ, Θεσσαλονάκη, 1976
- Παπαζωτοφ Θ., 'Η Βόροια καὶ οἱ ναοὶ της (11οφ-18οφ αἰ.), 'Αθῆνα 1994
- Паскалева К., Църквата Св. Георги в Кремиковския манастир, София 1980
- Πελεκανάδηφ Στ., Καστοριά Ι, Βυζαντινά τοιχογραφαί, Πάνακεφ, Θεσσαλονάκη 1953
- Пејић С., Црква Богородичиног успења у Мртвици - сликарство, Саопштења XX-XXI, Београд 1988/89
- Пејиќ С. - Пешиќ Б., Благовештење Кабларско. Првобитна просторна структура и ентеријер, Зограф 24, Београд 1995

- Пејић С., Црна Река - уз проблем живописа на фасадама, Зборник радова са научног скупа Манастир Црна Ријека и свети Петар Коришки, Приштина, Београд 1998
- Пејић С., Манастир Пустина, Београд 2002
- Пејић С., Цркве са прислоњеним луковима у архитектонском наслеђу Јужне Србије, Лесковачки зборник XLIII, Лесковац 2003
- Пенкова Б., Стенописите в църквата Св. Петка Самарджийска в контекста на балканското изкуство от XVI век, Проблеми на изкуството 2, София 1991
- Пенкова Б., Фреске на фасади главне цркве Роженског манастира код Мелника, Зограф 22, Београд 1992
- Пенкова Б., "Най-малките от моите братя" в поствизантийската иконография на Страшния съд и в контекста на Балканската народна култура, Проблеми на изкуството 4, София 1993
- Пенкова Б., Стенописите от XVI век в църквата Успение Богородичино на Елешничкия манастир край София, Българският шестнадесети век, Сборник доклади, Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, София 1996
- Пенкова Б., Христовата генеалогия в стенописите на търновската църква на апостолите Петър и Павел, ЗРВИ 44, Београд 2007
- Петков Г., Четири преписа на Стишния пролог от XVI век в ръкописи на Висарион Дебърски, Българският шестнадесети век, Сборник доклади, Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, София 1996
- Петковић В., Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950
- Петковић С., Црква Св. Спас во Штип, Зборник на Штипскиот музеј, II, Штип 1961
- Петковић С., Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614, Матица српска, Нови Сад 1965
- Петковић С., Манастир Света Тројица код Пљевља, Београд 1974
- Петковић С., Сликарство спољашне припрате Грачанице, Византијска уметност почетком XIV века, Научни скуп у Грачаници (1973), Београд 1978
- Петковић С., Благовештење Рудничко, Крагујевац 2004
- Пјанка В., Топономастиката на Охридско-преспанскиот базен, Институт за македонски јазик "Крсте Мисирков"-Скопје, Скопје 1970
- Покровский В. Н., Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства, Труды VI археологического съезда в Одессе, III, Одеса 1887
- Покровский Н. В., Евангелие въ памятникахъ иконографіи преимущественно византийскихъ и русскихъ, С.-Петербургъ 1892
- Поп-Атанасов Ѓ. et all., Скрипторски центри во Средновековна Македонија, Скопје 1997
- Поповић Д., Претставе владара над "царским вратима" цркве Светих арханђела код Призрена, Саопштења XXVI, Београд 1994
- Поповић Љ., Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, Одељење историјских наука књ. 17, Београд 1991
- Поповић М. et all. = Поповић М., Габелић С., Цветковић Б., Поповић Б., Црква Св. Николе у Станичењу, Београд 2005
- Поповић П. - Петковић В., Старо Нагоричино-Псача-Каленић, Београд 1930
- Поповић Сп. Ј., Житија светих, Београд 1972-1977
- Поповић Ј., Догматика православне цркве, књ. 2, Београд 1980
- Поповска-Коробар В., Кон атрибуцијата на живописот во црквата на Слимничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996
- Поповска-Коробар В., Полошкиот полиелеј како најстара датирана резба во Македонија, Годишен Зборник кн. 23(49), Филозофски факултет, Скопје 1996
- Поповска-Коробар В., Хоросни икони од Зрзе - дела на линотопски зографи од втората четвртина на XVII век, Тематски Зборник на трудови 1, Скопје 1996

- Поповска-Коробар В., Белешки за иконостасот од црквата Св. Ѓорѓи Полошки, Културен живот 1, Скопје 1997
- Поповска-Коробар В., Към атрибуцията на живописата в Слимничкия манастир и нейните паралели в някои църкви в България, Проблеми на изкуството 2, София 1997
- Поповска-Коробар В., Полошки манастир Св. Ѓорѓи, Музеј на Македонија, Скопје 1998
- Поповска-Коробар В., Икони од Музејот на Македонија, Скопје 2004
- Поповска-Коробар В., Иконописот во Охрид во XVIII век, Скопје 2005
- Поповска-Коробар В., Претставата на свети Никола Нови во Сливничкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006
- Поповска-Коробар В., Сведоштвата за Христовата двојна природа во живописот на нартексот во Св. Богородица Слимничка, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007
- Поповска-Коробар В., Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина, ЗРВИ 44/2, Београд 2007
- Прашков Љ., Църквата Рождество Христово в Арбанаси, София 1979
- Преподобни Йоан, игумен на Синајската планина, Лествица на божественото изкачване, превод Ив. Марчевски, София 1996
- Протич А., Денационализиране и възраждане на българското изкуство пррез турското робство (1369-1878), Сб. 1000 години България София 1927
- Протосинђел Д-р Јустин, Догматика православне цркве, књ. 2, Београд 1980
- Радовановић Ј., Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968
- Радовановић Ј., Јединствене претставе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века, Зограф 8, Београд 1977
- Радовановић Ј., Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, САНУ, посебна издања књ. 32, Београд 1988
- Радовановић Ј., Иконографија фреске Благовести из манастира Жиче, Манастир Жича, Зборник радова, Краљево 2000
- Радовановић Ј., Христови преци по телу у живопису манастира Хиландара, Осам векова Хиландара, Научни скупови књ. XCV, САНУ, Београд 2000
- Радојчић С., Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955
- Радојчић С., Una poenitentium, Марија Египетска у српској уметности XIV века, Текстови и фреске, Матица српска, Нови Сад 1965
- Радојчић С., Једна сликарска школа из дуге половине XV века, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965
- Радојчић С., Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975
- Радојчић С., Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975
- Радојчић С., Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975
- Радојчић С., Портрет младића на довратнику у српском сликарству XV века, Одабрани чланци и студије 1933-1978, Београд 1982
- Радонић Ј., Епистолар манастира Продрома (Слепче) из XVI века, СКА, Споменик XLIX, други разред 42, Београд 1910
- Радујко М., Еклисијално есхатолошки симболизам литургијске тематике у уметности византијског круга, Зограф, 23, Београд 1993-94
- Ракић З., Радул, српски сликар XVII века, Нови Сад 1998
- Ракић З., Бокопоторски сликар Димитрије и манастир Морача, Манастир Морача, Зборник радова, Београд 2006

- Расолкоска-Николовска З., Иконостас Карпинског манастира, ЗЛУ 16, Нови Сад 1980
- Расолкоска-Николовска З., Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Св.Никола, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, Институт за истражување на старословенската култура - Прилеп 4, Скопје 1981
- Расолкоска-Николовска З., Портретот на св. Климент Охридски во Матка, Ликовна уметност 8-9, Скопје 1983
- Расолкоска-Николовска З., Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, МАНУ, Скопје 1989
- Расолкоска-Николовска З., Творештвото на сликарот Онуфриј Аргитис во Македонија, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2003
- Речник црквенословенског језика, издадио прота С. Цветковић, Сремски Карловци 1935
- Ристески С. Љ., Посмртниот обреден комплекс во традициската култура во Мариово, Институт за старословенска култура, Прилеп 1999
- Σαπτανίκου Δ. Ε., Ο Ζωγραφικό διακοσμοφ του παρεκκλησιον των Τριων ιεραρχων της Μονης Βαρλααμ στα Μετεωρα (1637), Τρικαλα 1997
- Св. Динисий Арепагит, За небесната йерархия. За църковната йерархия, превод од гръцки И. Христов, София 2001
- Свето Писмо на Стариот и на Новиот Завет, Со благослов на Светиот архијерејски синод на Македонската православна црква, Британско и инострано библиско друштво - Лондон 1990
- Серафимова А., Сликите на литургиските перикопи во Кучевишкиот манастир, Зборник за средновековна уметност бр. 2, Музеј на Македонија, Скопје 1996
- Серафимова А., Прилог проучавању иконостасних крстова на Балкану, Манастир црна Ријека и свети Петар Коришки, Зборник радова, Приштина, Београд 1998
- Серафимова А., Лозата Есеева во припратата на кучевишките Свети Архангели, ГЗФФ, кн. 27(53), Скопје 2000
- Серафимова А., Поствизантискиот контекст на Богородичиниотакатис во припратата на Кучевишките Свети Архангели, Зборник за средновековна уметност бр. 3, Музеј на Македонија, Скопје 2001
- Серафимова А., Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд во кучевишките Свети Архангели, Културно наследство 28-29, Скопје 2004
- Серафимова А., Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопје 2005
- Симић-Лазар Д., Иконографија Страшног суда у цркви Св. Петра и Павла у Тутину, Саопштења XVII, Београд 1885
- Симовски Т., Населените места во Егејска Македонија, I, Скопје 1978
- Сырку А. П., Очерки изъ исторіи литературныхъ сношеній Болгарь и Сербовъ въ XIV-XVIII вѣкахъ - Житіе светаго Николая Нового Софійскаго, С. Петербургъ 1902
- Σάσιου Γ., Εлта εκκλησιεφ της Καστοριαφ, Καστορια 1995
- Скабалланович М., Толковый Типикон, Вып. 1, 2, 3, Москва 1995
- Смолчић-Макуљевић С., Царски Деисис и небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења, Трећа конференција југословенских византолога, Византолошки институт САНУ, посебна издања књ. 25 - Народни Музеј Крушевац, студије и монографије књ. 2, Београд-Крушевац 2002
- Снегаров И., История на Охридската архиепископия -Патриаршия, Том 1-2, От падането ѝ под турците до нейното унищожение (1394-1767), (1932), второ фототипно издание, София 1995
- Соколовски М., Преспанската нахија во текот на XVI век, Годишен Зборник на Филозофскиот факултет, 24-25, Скопје 1972/73

- Соколовски М., Битола и Битолско во XV и XVI век, Прилози VI 2, МАНУ, Скопје 1975
- Соколовски М., Исламизација во Македонија во XV и XVI век, Прилози, VII/1, МАНУ, Скопје 1976
- Соколовски М., Чифлигарството - втора етапа на Османскиот феудализам, Прилози, VIII/1, МАНУ, Скопје 1977
- Соколовски М., Прилеп и Прилепско во втората половина на XVI век, Прилози, IX/1, МАНУ, Скопје 1978
- Σωτηρίου Γ. και Μ., Εικονες της Μονης Σινα, I, II, Αθηнай 1956-1958
- Σοφιανῶφ Ζ.Δ.-Τσιγαράδαφ Ν.Ε., Ιερα Μονή Αγίου Νικολήου 'Αναπαυσῶ, Τρικαλα 2003
- Σπαθαράκη Ι., Οι τοιχογραφίες του ναῦ της Αγ. Τριήδας στο ομῆνυμο χορίῶ του Ν. Ρεθῆμνου και οι εικονογραφικῶφ ιδιαιτερότητες τουφ, Αντιφῆνον, Αφιόρωμα στον καθηγητη Ν. Β. Δρανδακη, Τηεσσαλονικη 1994
- Среќковиќ С., Ковањето на пари во Македонија за време на Османлиите, Монети и монетоковници во Македонија, Зборник на трудови, МАНУ, Скопје 2001
- Станев С., Изображение на св. Себастијан от Подгумерският манастир, Ренесанџт и Бџлгария (зборник на трудови), Софиа 1995
- Стара Бџлгарска литература, Том I, Апокрифи, съставителство и редакция Д. Петканова, Софиа 1982
- Старословенско-македонски Речник (со грчки паралели), редактор В. Десподова, Скопје 1999
- Стојановић Љ., Стари српски записи и натписи, I, Ср. Карловци 1923
- Стојановски А., Градовите на Македонија од крајот на XIV до XVII век, Скопје 1981
- Суботић Г., Манастир Поганово, Народни музеј Београд 1975 (каталог)
- Суботић Г., Св. Константин и Јелена у Охриду, Београд 1977
- Суботић Г., Охридската сликарска школа од XV век, Скопје 1980
- Суботић Г., Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (1), Лесковачки зборник XXVII, Лесковац 1987
- Суботић Г., Из епиграфске грађе поствизантијског доба, Саопштења XX-XXI, Београд 1988/89
- Суботић Г., Зидно сликарство Светог Јована Претече у Јашуњи (2), Лесковачки зборник XXXI, Лесковац 1991
- Суботић Г., Најстарије претставе светог Георгија Кратовца, ЗРВИ, XXXII, Београд 1993
- Суботић Г., Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица, Глас САН, CCLXXXIV, Београд 1998
- Татић-Ђурић М., Икона Христовог крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе, Зборник радова Народног Музеја 4, Београд 1964
- Татић-Ђурић М., Икона апостола Петра и Павла у Ватикану, Зограф 2, Београд 1967
- Татић-Ђурић М., Марија - Ева, прилог иконографији једног типа Оранте, ЗЛУ 7, Матица српска Нови Сад 1971
- Татић-Ђурић М., Врата Слова, ЗЛУ бр. 8, (1972)
- Татић-Ђурић М., Икона Богородице Знамења, ЗЛУ бр. 13, (1977)
- Темелски Х., Храмџт Св. Николай Нови Софийски, Софиа 2000
- Тодић Б., Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи, Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, Одељење историјских наука књ. 17, Београд 1991
- Тодић Б., Старо Нагоричино, Београд 1993
- Тодић Б., Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998
- Тодорова О., Православната црква и Бџлгарите (XV-XVIII век), Софиа 1997
- Тодоровић Д., Налази из старе солунске ливнице, Хиландарски зборник 8, Београд 1991
- Томековић С., Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II, Архиепископ Данило II и његово доба, Зборник радова, САНУ, Научни скупови књ. LVIII, Београд 1991

- Томић О., Лоза Јесеева у манастиру Морача, ЗЛУ 26, Нови Сад 1990
- Томовски К., Христијанската архитектура во Преспа, Зборник бр. 1, Архитектонски факултет, Скопје 1977
- Трифуновић Ђ., Азбучник српских средњовековних книжевних појмова, Београд 1990
- Тођрта А., Οι Νισοά του Αγίου Νικολήου στη Βάτσα και του Αγίου Μηνή στο Μονοδὀνδρι, Προσὀγγιση στο ὄργο των ζωγρῆφων ἀπὸ το Λινωτόπι, Αθῆνα 1991
- Тουτόφ Ν.–Фουστόрић Г., Καταγραφή εἰκονογραφικῶν προγραμμάτων Αγίου Ορουφ, Α/ φήση: 16οφ αἰῶναφ, Θεσσαλονικη 2006
- Тситуриδου Α., Ο ζωγραφικὸς Διήκοσμοφ του Αγίου Νικολήου Ορφανοῦ στη Θεσσαλονάκη, Θεσσαλονάκη 1986, εἰκ.
- Трайчев Г., Старинни в Преспа, Македонска библиотека, София 1923
- Трайчев Г., Манастирите вѣ Македония, София 1933
- Трифуновић Ђ., Ѓирило и Методије. Житија, сужбе, канони, похвале, Београд 1964
- Тричковска Ј., Живописот во манастирската црква Богородица Пречиста -Кичевска, Манастир Света Пречиста - Кичевска, Скопје 1990
- Тричковска Ј., Иконописот во Бигорскиот манастир во времето пред обновувањето во 1800 година, in Манастир Свети Јован Бигорски, Скопје 1994
- Тричковска Ј., Композицијата О тебе радуется во манастирот Трескавец, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007
- Τσιγαρίδαφ Ν. Ε., Τοιχογραφέφ τηφ περιόδου των Παλαιολόγων σε ναοῖφ τηφ Μακεδονάαφ, Θεσσαλονικη 1999
- Турски документи за историјата на македонскиот народ, серија прва, II, Државен архив на СР Македонија, Скопје 1966
- Турски документи за историјата на македонскиот народ, Опширен пописен дефтер на охридскиот сапцак од 1583 г., Т. VIII, кн. 1, Архив на Македонија-Матица македонска, Скопје 2000
- Ќорнаков Д., Македонски манастири, Матица македонска, Скопје 1991
- Ќорнаков Д., Дверите од Света Пречиста Кичевска и Канино, Зборник за средновековна уметност бр. 1, Музеј на Македонија, Скопје 2003
- Ќорнаков Д., Новооткриени фрески во припратата на манастирската црква Св. Ѓорѓи Полошки од 17 век, Културно наследство XVII-XVIII, Скопје 1994
- Ќорнаков Д., Цркви и манастири во Тиквешијата, Матица Македонска, Скопје 2001
- Ѓоровић-Јубинковић М., Средњевековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965
- Успенски Л., Теологија иконе, Манастир Хиландар 2000
- Филов Б., Старобългарското изкуство, София 1924
- Флорева-Димитрова Е., Старата църква на Драгалевския манастир, София 1968
- Флорева Е., Старата църква в Добърско, София 1981
- Флорева Е., Алинските стенописи, София 1983
- Флорева Е., Средновековни стенописи, Вуково 1598, София 1987
- Χατζιδάκιφ Μ., Ο κρητικὸς ζωγρῆφοφ Θεοφῆνηφ. Ἡ τελευταία φήση таφ τὸχνηφ του στάφ τοιχογραφέφ τηφ Ιερῆφ Μονῆφ Σταυρονικῆτα, Αγιον Οροφ 1986
- Χαδζиdακiφ Μ. Εἰκόνεφ таφ Κρητικῶ Σχολῶφ, Iraklion 1993
- Χατζηdηκiφ Μ., /Ελληνεφ ζωγραφοи μετῆ την /Αλωση (1450–1830), τὸμ. 1, Αθῆνα 1987
- Χατζηdηκiφ Μ.–Δρακοποῖλλου Ε., /Ελληνεφ ζωγραφοи μετῆ την /Αλωση (1450–1830), τὸμ. 2, Αθῆνα 1997
- Христианство, Энциклопедический словарь, Том 1-2, Москва 1993, 1995
- Целакоски Н., Летописот на манастирот Свети Наум, Наум Охридски, Историски архив-Охрид, Охрид 1985
- Чавръков Г., Българските манастири, София 1978

- Чилингаров А., Църквата Св. Никола в село Марица, София 1976
- Чокревска-Филип Ј., Белешки за црквата Света Богородица во село Бразда, Зборник за средновековна уметност бр. 6, Музеј на Македонија, Скопје 2007
- Шево Љ., Манастир Ломница, Београд 1999
- Шопова Д., Македонија во XVI и XVII век, Документи од Цариградските архиви, Скопје 1955
- Шупут М., Архитектура Пећке припрате, ЗЛУ 13, Нови Сад 1977
- Шупут М., Споменици српског црквеног градителства XVI-XVII век, Београд 1991

- Achemastou-Potamianou M., Greek Art, Byzantine Wall-Paintings, Athens 1994
- Achemastou-Potamianou M., Icons of the Byzantine Museum of Athens, Athens 1998
- Babić G., Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles, Byzance et les Slaves études de Civilisation, Mélanges Ivan Dujčev, Paris, 1979
- Babić G., Le moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu a Studenica, in: Суденица и византијска уметност око 1200 године, Београд 1988
- Bardzieva-Trajkovska D. et all., Church Holy Mother of God - Slivnica Monastery, Analysis and Initial Conservation of the Fresco Painting, Makedonida, Skopje 2005
- Byzantium, Faith and Power (1261-1557), ed. H. Evans, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004
- Cahier balkaniques 6, ed. T. Velmans, Paris 1984
- Chatzidakis M., Icônes de Saint Georges de Grees et de la collection de l' Institut, Venise 1962
- Chatzidakis M., L'evolution de l'icone aux 11^e -13^e siècles et la transformation du templon, XV^e Congrès International d'etudes Byzantines, III Art et Archéologie, Athenes 1976
- Chadzikakis M., Ikonostas, Reallexikon zur Byzantinischen kunst, band III, Stuttgart 1978
- Cvetković B., The Eremite Tradition in Late Medieval Serbia: Some Aspects and Problems of Research, Interenational Conference: Rock-cut Monuments of East and South Europe (1998), Abstracts of Papers, Analecta Iberica 1, Tbilisi 2001, 120-124
- Davidov D., Le monastère de Hopovo, L'ancien art Yougoslave, Beograd 1964
- Der Neserssian S., Program and Iconography of the frescoes of the Paraclession, in The Kariye Djamy, vol. IV: Studies in the Art of the Kariye Djamy and its Intellectual Background. Princeton-New Jersey 1975
- D(eriziotis) L.; C(arr) W. A., in Byzantium, Faith and Power (1261-1557), The Metropolitan Museum of Art, New York 2004
- Djordjević M. I. - Marković M., On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Cristian Art, Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo, Зограф 28, Београд 2000-2001
- Djuric J. V., Über den "Čin" von Chilandar, Byzantinische Zeitschrift, Bd. 53, München 1960
- Djuric J. V., Les conceptions hagiologiques dans la peinture du Prôtaton, Хиландарски зборник 8, Београд 1991
- Dufrenne S., Les programmes iconographiques dans les églises du monde byzantine et postbyzantin, L'Information d'histoire de l'art, 10/5, Paris 1965
- Etreoglou R., Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress Akten II/5, JÖB 32/5, Wien 1982
- Evgenidou D. et all., The Monuments of Prespa, Athens 1991
- From Byzantium to El Greco, Greek frescoes and icons, Royal Academy of Arts, London 1987
- Garidis M., Études sur le Jugement dernier post-byzantin de la fin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthetique, Thessaloniki 1985
- Garidis M., La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes 1989
- Gelcer H., Der Patriarchat von Achrida, Leipzig 1902

- Georgitsoyanni N. E., Les Peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483), Athènes 1993
- Gerov G., La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe - début du XVIe siècle. Nouvelles données, Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Atina 2002
- Gerov G., Newly Revealed Murals from 1476 at the Dragalevci Monastery, Зборник Матице српске за ликовне уметности 32-33, Нови Сад 2003
- Glory of Byzantium, Art and Culture in the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997
- Grabar A., La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928
- Grabar A., Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie, ЗРВИ, 7, Београд 1961
- Grabar A., L'Osdigitria et L'Eleusa, ЗЛЮ 10, Нови Сад 1974
- Grabar A., Les images des poètes et des illustrations dans leurs œuvres dans la peinture byzantine tardive, Зорграф 10, Београд 1979
- Grozdanov C. - Bardzieva D., Sur les portraits des personnages historiques à Kurbinovo, ЗРВИ, XXXIII, Београд 1994
- Grozdanov C., Une variante de l'image du Christ Roi des rois et Grand Prêtre dans l'art post-byzantin (d'après les exemples de l'archevêché d'Ohrid), Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Institute for Neohellenic Research, Athens 2002
- Charalamidis P. C., Postbyzantine scenes from the Passion of Christ in the church of the Holy Cross of Agiasmati, Cyprus, ЗЛЮ 34-35, Матица Српска, Нови Сад 2003
- Janin R., La géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin, première partie le siège de Constantinople et le patriarhat ecuménique, Tome III, Les églises et les monastères, Paris 1969
- Kandić O., Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches, Зорграф 27, Београд 1998-1999, 61-77
- Kitzinger E., Reflections on the Feast cycle in the Byzantine Art, CA 38, Paris 1988
- Lafontaine-Dosogne, The infancy of Christ, The Karye Djami, Studies in the Art of the Karye Djami and its Intellectual Background, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975
- Lafontain-Dosogne J., L'illustration de la première partie de l'hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami, Byzantion, LIV, 1984
- Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, ed. A. Badurina, Zagreb 1979
- Meguire H., Art and Eloquence in Byzantium, Princeton, New Jersey 1994
- Maguire H., The Cycle of Images in the Church, Heaven on Earth: Art and Church in Byzantium (ed. by L. Safran), The Pennsylvania State University 2000
- Meksi A., Arkitektura e kishave në Shqipëri, Tiranë 2004
- Milanović V., The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries, Зорграф 20, Београд 1989
- Millet G., Monument de l'Athos, I, Les peintures, Paris 1927
- Millet G., La Dalmatique du Vatican, Les élus images et croyances, Paris 1945
- Millet G., Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris 1960²
- Moussakova E., Pimen of Zograph's Manuscripts as an Example of Collaboration among Scribes, Хризотроф, выпуск 2, ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря, Москва 2005
- Mysliivec J., Liturgičke hymny jako námětky ruských ikon, Byzantinoslavica 3, Praha 1936
- Pallas D., Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Der Ritus - Das Bild, München 1965
- Paskaleva K., Bulgarian Icons through centuries, Sofia 1987
- Pätzold A., Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts, Studugart 1989
- Peleanidis St. - Chadzidakis M., Kastoria, Athens 1985

- Peterson-Ševčenko N., Icons in the Liturgy, DOP 45, Washington 1991
- Petković S., Cretan Influence on the Serbian Paintings and Woodcuts of the 16th and 17th Centuries, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, τομεας αρχαιολογιαφ, αφιερωμα Μιλτοφ Γαριδιφ, Ιωαννινα 2003
- Petrović Đ. - Prošić M., Narodna umetnost, Spektar, Zagreb 1983
- Popa Th., Piktura e shpelvele eremite ne Shqipni, Studime historike 3, Tiranë 1965
- Post-Byzantine Painting, Icons of the 15th -18th Centuries (From the Collections in Moscow, Sergiev Posad (Zagorsk), Tver and Ryazan), Catalogue of the Exhibition Museum of Old Russian Art and Culture "Andrei Rubliev" October 1995, Domus Publications, Athens 1995
- Reallexikon zur byzantinischen kunst ed. K. Wessel - M. Restle, Lief 17, Stuttgart 1972
- Reau L., Iconographie de l'art chretien, III/3, Paris 1959
- Scurta istorie a artelor plastice in R.P.R., I, Academia republicii poipulare Romania, București 1957
- Semoglou A., Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14^e -16^e siècle), Зорпаф 24, Београд 1995
- Simic-Lazar D., La signification de la representation des déshérités dans les Jugements dernier postbyzantines, ЗЛУ 23, Нови Сад 1987
- Sinkevic I., The Church of St Panteleimon at Nerezi, Reichert Verlag Wiesbaden 2000
- Sinkevic I., Changes in the composition of the Presentation oh Christ in the temple in Palaeologian times, Културно наследство XXVIII-XXIX (2202/2003), Скопје 2004
- Spatharakis I., The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin, Leiden 2005
- Stavropoulou-Makri A., Les peintures murales de L'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris, Ioannina 1989
- Ștefanescu J. D., L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles 1936
- Ševčenko N., The life of Saint Nicholas in Byzantine Art, ed. Bottega d'Erasmus, Torino 1983
- Stichel R., Studien zum Verhältnis von Text und Bild Spät - und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen, Byzantina Vindobinensia, Wien 1971
- Stylianou A. and Stylianou J., The painted Churches of Cyprus, Nicosia 1997
- Subotic G., J. Simonopetritis, L'iconostase et les fresques de la fin du XIVE siècle dans le monastère de la Transfiguration aux Meteores. Actes du XVe Congres International d'Etudes Byzantines, II, Art et Archeologie, Communications, B. Athens, 1981
- Thierry N., A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce), Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie, Зорпаф 5, Београд 1974
- Todić B., Anapeson, iconographie et signification du theme, Byzantion, T. LXIV, Bruxelles 1994
- Tomeković S., Le "portrait" dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani, Дечани и византијска уметност средином XIV века, ed. B. J. Ђурић, Београд 1989
- Tomeković S., Note sur saint Gerasime dans l'art byzantine, ЗЛУ 21, Нови Сад 1985
- Tourta A., The Judas Cycle? Byzantine Examples and Post Byzantine Survivals, Byzantinische malerei, Bildprogramme-Iconographie-Stil, Simposion in Marburg 1997, Reichert verlag Wiesbaden 2000
- Tourta A., L'enrichissement du theme iconographique des "Laudate Dominum..." a l'epoque post-byzantine, ЗЛУ 34-35, Нови Сад 2003
- Tzizaridas N. E. in Treasures of Mount Athos, Thessaloniki 1997
- Tzizaridas N. E., Manuel Panselinos, Thessaloniki 2003
- Underwood A. P., The Kariye Djami, vol. I, New York 1966
- Velmans T., Un e Illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgies à Byzance, CA 22, Paris 1972
- Vocotopoulos L. P., Fresques du XI siecle a Corfu, CA, XXI, Paris 1971
- Von Hammer J., Historija Turskog /Osmanskog/ carstva, 2., Zagreb 1979
- Walter Ch., The earliest representation of Mid-Pentecost, Зорпаф 8, Београд 1977
- Walter Ch., The warrior saints in Byzantine Art and Tradition, Aldershot 2003

- Weitzman K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, vol. I, Princeton 1976
- Wratslaw-Mitrovic L. - Okunev N., La Dormition de la Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica III/1, Prague 1931
- Zarras N., La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du "Lithos" et du "Chairete" et son influence sur l'iconographie tardobyzantine, Зограф 28, Београд 2000-2001

Исправки

- Ασπρα- Βαρδαβακή Μ., Οι μικρογραφίες του Ακαθιστου στου Κωδικα Garrett 13, Prininceton, Αθήνα 1992
- Αχεματόπου- Ποταμιάνου Μ., Η μονή των Φιλανθρωπητών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα 1995²
- Βοκοτόπουλος Α. Π., Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου, Οι Τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, Ἅγιον Ὅρος 2003
- Βοκοτόπουλος Α. Π., Η εικόνα του Νικολαου Ριτζου στο Σαραγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις, Δελτιον της χριστιανης αρχαιολογικης εταιρειας, Αθήνα 2005
- Γαριδης Μ. - Παλιουρας Α., Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, Ζωγραφικη, Ιωαννινα 1993
- Γκολομπιάς Γ., Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Καστοριάς καὶ ὁ ζωγράφος Οὐνοῦφριος, Μακεδονικά 21, Θεσσαλονικη 1983
- Γουνάρης Γ. Γ., Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων καί της Παναγίας Ρασιώτισσας στη Καστοριά, Θεσσαλονικη 1980
- Διονισίου του εκ Φουρνά, Ερμενεία της ζωγραφικής τέχνης, υπό Α. Παπαδοπούλου- Κεραμέως, εν Πετροπόλει 1909, Τυπογραφειον Β. Kirshbaum
- Δόικος Ν.- Σίσσιου Γ., Καστοριανά μνημεία, Αθηνά 1995
- Δρακοπούλου Ε., Η πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινὴ και Μεταβυζαντινὴ Εποχὴ (12ος- 16ος αι.), Χριστιανικὴ Αρχαιολογικὴ Εταιρεία, Αθήνα 1997
- Εικονες της κρητικης τεχνης, εισαγωγή Μ. Χατζηδακης, Ηρακλειον 1993 (καταλογ)
- Νικονανος Ν., Βυζαντινοι ναοι της Θεσσαλιας, Απο το 10ο αιωνα ως την κατακτησι της περιοχης απο τους τουρκους το 1393, Συμβολη στη Βυζαντινη αρχιτεκτονικη Αθηνά 1997
- Παΐσιδου Π. Μ., Οι Τοιχογραφίες του 17ου Αιωνα στους Ναους της Καστοριας, Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας, Αθηνά 2002
- Παΐσιδου Π. Μ., Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα από την περιοχή των Πρεσπών, Topics in Post-byzantine painting, In memory of Manolis Chatzidakis, Atina 2002
- Παπαδόπουλος- Κεραμέυς Α., Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, εν Πετροπόλει 1909
- Παπαδόπουλου Ν. Β., Η Μονη Αγιου Νικολαου Γκιουματων η Ελεουσης. Παρατηρησεις για τις πρωτες φασεις του καθολικου, Μοναστηρια Νησου Ιωαννινων, Πρακτικα Συμποσιου, 700 χρονια 1292- 1992, Ιωαννινα 1999
- Παπαεναγγέλου Σ. Π., Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιτίσις Βεροίας, Θεσσαλονίκη, 1976
- Παπαζωτος Θ., Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ της (11ος- 18ος αἱ), Ἀθήνα 1994
- Πελεκανίδης Στ., Καστορία Ι, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953
- Σαμπανικου Δ. Ε., Ο Ζωγραφικος διακοσμος του παρεκκλησιου τον Τριων ιεραρχων της Μονης Βαρλααμ στα Μετεωρα (1637), Τρικαλα 1997
- Σίσσιου Γ., Επτα εκκλησιες της Καστοριας, Καστορια 1995
- Σωτηριου Γ. και Μ., Εικόνες της Μονης Σινα, Ι, ΙΙ, Αθηνά 1956- 1958
- Σοφινανδς Ζ.Δ.- Τσιγαρίδας Ν.Ε., Ιερα Μονή Αγίου Νικολάου Ἀναπανυσᾶ, Τρικαλα 2003
- Σπαθαρακη Ι., Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγ. Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ν. Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες τους, Αντιφώνον, Αφιέρωμα στον καθηγητη Ν. Β. Δρανδακη, Τησσαλονικη 1994
- Τούρτα Α., Οι Ναοὶ του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, Προσέγγισι στο έργο τον ζωγράφον από το Λινοτόπι, Αθήνα 1991
- Τουτὸς Ν.- Φουστέρης Γ., Καταγραφή εικονογραφικων προγραμματων Αγιου Ορους, Α΄ φάση- 16ος αιώνας, Θεσσαλονικη 2006
- Τσιτουριδου Α., Ο Ζωγραφικός Διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986
- Τσιγαρίδας Ν. Ε., Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας, Θεσσαλονικη 1999
- Χαδζιδακис Μ., Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, Iraklion 1993
- Χατζηδάκης Μ., Ἑλληνες ζωγραφοι μετὰ την Ἀλωση (1450- 1830), τόμ. 1, Αθήνα 1987
- Χατζηδάκης Μ.- Δρακοπούλου Ε., Ἑλληνες ζωγραφοι μετὰ την Ἀλωση (1450- 1830), τόμ. 2, Αθήνα 1997