

Канон, анти-канон, жанр и илустративност: византиското сликарство во Македонија

ЕЛИЗАБЕТА ДИМИТРОВА

Иако византиската ликовна естетика е втемелена врз прецизно определени канонски принципи дефинирани во согласност со строго контролираната религиозна мисла, визуелната сфера на средновековното творештво не е ограничена единствено на библиски поуки трансформирани во поучна сликовитост. Без оглед на тоа што визуелниот наратив на фреските секогаш ја рефлектира деликатно структурираната дидактичка димензија на религиозниот дискурс, во македонското средновековно сликарство постојат примери на „креативен исчекор“ од востановениот канон, кои реферираат кон поголема слобода во инвентивното совладување на канонот, т.е. негово трансформирање во ликовен новитет кој не отстапува сосема од зададените правила, но, сепак, го зачинува визуелното ткиво на претставата со иновативни елементи, детали и поединости. Во тој контекст, предавањето се осврнува на примерите на фрескосликарството во кое продреле енергичните настојувања на мајсторите да ја збогатат визуелната естетика на сликата со нови, несекојдневни и визуелно возбудливи компоненти во периодот од 11 до крајот на 14 столетие. Притоа, земени се предвид фрескоансамблиите чија хронолошка детерминација не е спорна, т.е. спомениците за кои постојат прецизни хронолошки податоци, без оглед на тоа дали се зачувани авторски потписи на мајсторите зографи, чија инвенција создала творби исполнети со живописни претстави, неочекувани глетки и возбудливи панорами. Меѓу нив се сликаните аранжмани на црквите: Света Софија во Охрид, Свети Ѓорѓи во Курбиново, Света Богородица Перивлетта во Охрид, Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино, Свети Никита во Бањани, Свети Ѓорѓи во Полошко и Свети Димитрија во Сушица.

Светот на ликовната уметничка експресија е сфера на најсуптилната визуелизација на софистицираните нишки на креативната имагинација, создадена од инвенција, елаборирана со помош на талентот и реализирана во исклучителна форма на апсолутна автентичност. Ако ја прифатиме идејата дека уметничкото дело е единствен комплекс на концепти и вредности – богато и деликатно изнијансирано интелектуално, како и емоционално доживување во кое личната и општествената конфигурација на уметникот се наоѓаат во динамична интеракција со цел да продуцираат оригинална визија, тогаш суштината на таа изведба би требала да ја претставува ултимативната слобода на изразувањето. Со други зборови, способноста на уметникот да го означи, сподели и/или искаже значењето преку неговата/нејзината уметничка творба како концепти, вредности или чувства потекнува од професионалното искуство на творците или од нивниот културен код. Потврдувајќи го, поддржувајќи го или верификувајќи го неговото или нејзиното уметничко кредо низ личниот сликарски идиолект, авторите всушност создаваат лична изјава за вистинитоста на нивната посветеност, искреност и девоција. Низ делата на Хиероним Бош, Рембрант, Веласкез, Вермер, Жак Луј Давид или Бил Тарнер согледуваме не само извонредна ликовна техника, прецизен цртеж или фасцинантна колористичка палета; нивните дела се сведоци на времињата во кои сликарите живееле, избеглици од вековите на војни и уништувања, страст и невозвратена љубов, револуции и жртвувања, сплетки и разочарувања. Со други зборови, нивните дела се доказ за дизајнот на историските епохи видени низ очите и чувствата на генијалните мајстори и претворени во сликани епопеи на незаборавот, сочинет од општествена стварност, лични чувства и неповторен талент.

Оттука, пред појавата на апстрактното сликарство, сите сликари морале да се потчинат (повеќе или помалку) на иконографските параметри за композицискиот дизајн со цел да ја задоволат идеолошката или религиозната природа на нивните нарачки. Во тој контекст, биле изумени мноштво “заобиколници” и девијации од стандардно утврдените иконографски канони или ригидно поставените ликовни правила, а некои од нив се зачудувачки инвентивни, а секако и неочекувано возбудливи. Третирали како случајни и ненамерни отстапувања од воспоставените норми или како осамени и инцидентни проблесоци на незап-рената уметничка слобода, тие ја одбележуваат кариерата дури и на најталентираниите и најрепрезентативните творци како амблеми на нивната бескомпромисна и неконвенционална креативна имагинација. Со создавањето на апстрактните дела, а најмногу со воздигнувањето на Њујоршката школа на апстрактен експресионизам, доаѓа до поинаков

развој на уметничките “правила” врз кои од тогаш доминираат чувствата, емоциите, личните доживувања, страстите и психичката моторика, незадржливи во избликот на егото и суперегото, болката, агонијата и најдлабоките, најскриени пориви на персоналното битие.

Сепак и пред појавата на апстракцијата, девијациите од ликовните канони се забележливи во делата на најинвентивните мајстори на сликарството кои успеваале да ги реализираат своите нарачки на начин којшто ги задоволувал деликатните вкусови на мецените, истовремено овозможувајќи им ликовна игра, честопати видлива само за највнимателните гледачи или за оние кои биле упатени во тајните на знаењето, езотеријата и сличните толкувања. Еден од нив е можеби најголемиот ликовен мајстор во историјата, најголем од сите наголеми творци кои живееле во изминатите два милениуми – спектакуларниот и гламурозен мегасликар Леонардо да Винчи. Во неговото ремек-дело, фреската која ја илустрира Тајната вечера во рефекториумот на црквата Санта Марија деле Грацие во Милано, ренесансниот гениј се впуштил во нешто што се смета за најненадмината отстапка во религиозното уметничко творештво. Имено, во беспрекорната композициска структура на сцената која го визуелизира фаталниот момент на предавството, наместо ликот на апостолот Јован, кој, по дефиниција, треба да го изрази своето сомневање во сопствената улога, да Винчи насликал деликатен лик на привлечна жена седната до Христос, позиционирана како негов најблизок придружник. Создавајќи неверојатна алузија кон езотеричната идеја за месијанската улога, но и за историската судбина на Исус, големиот и брилијантен Леонардо мајсторски покажал на кој начин употребата на неодолив иконографски *прекршок* може да создаде една автентична уметничка визија, неогатната до денес.

Во византиското сликарство, ваквите “диверзии” од востановените и официјално верифицирани иконографски канони, исто така, не се реткост, иако се забележуваат во помал обем и на поспецифичен начин, кој не е претенциозен како кај Леонардо, но е можеби еднакво интересен за визуелна анализа. Иако биле обврзани со мошне строги договори кога работеле за своите ктитори, византиските ликовни мајстори се осмелувале да поминат од *другата* страна на иконографската легислатива и да зачекорат во сферата на имагинативната креација, продуцирајќи композициски аранжмани со чудна природа, возбудлив карактер и неочекувана визуелна естетика. Храбро исчекорувајќи од правилата кои им обезбедувале успешна кариера, со оглед на тоа што често пати работеле и за црковни достоинственици, т.е. религиозни авторитети, тие создавале библиски визии орнаментирани со чудни детали, неочекувани глетки и зачудувачки иконографски суплементи.

Понекогаш припишувани на недостаток на конвенционално ликовно искуство, на желбата за софистицирани иконографски експерименти или на езотеричната заднина во ликовната обука на авторите, вонсериските визуелни концепти на некои уметнички творби секако заслужуваат продлабочена академска анализа или барем истражување на нивното потекло во каледиоскопот на колосалната византиска иконографска ризница. Оттука, некои од нас се обиделе да ги дешифрираат највозбудливите примери на невообичаени или неконвенционално дизајнирани композиции/композициски аранжмани во монументалната галерија на фрескоансамбли создадени на територијата на денешната Република Македонија. Тоа најмногу се однесува на фрескоансамблите создадени од зографи кои не се воздржувале да ги напуштат стандардизирани матрици на уметничко изразување преку инфузија на значаен степен на индивидуален пристап кон концепцијата, како и кон дескрипцијата на библиската глетка којашто ја прикажувале.

Со вметнување на чудни ликови, графички симболи и неочекувани форми во рамките на традиционално конципираната структура на претставите, тие прикажале цел еден свет на неочекувани облици, криптични пораки и таинствени знаци како компоненти на нивната оригинална, возбудлива и дискретна сликарска визија. Езотерична во конфигурацијата и доверлива во функцијата, таа сведочи за начините и моделите на алтернативната визуелна практика и нејзината комуникација со анонимниот стратум на конзументи на нивните тајни пораки. Во рамките на оваа “авангардна“ византиска уметничка култура, развивана во периодот од самите почетоци на средновековното творештво се до смртта на Ромејското царство, ќе ги означиме само најкарактеристичните примери забележани во репрезентативните фрескоаранжмани на македонската територија во временскиот простор од 11 до крајот на 14 век. Нивното историско значење и социјалното влијание, како и нивните ликовни одлики и сликарски квалитети, веќе одамна потврдени од страна на водечките светски авторитети во сферата на историјата на уметноста, би можеле да послужат како соодветен инструмент за одредување на оригиналниот придонес на македонското културно наследство кон ризницата на византиската визуелна култура.

Кога некој би посакал да појде на патешествие низ македонската средновековна ризница на културно наследство, би требало да биде подготвен за она што го очекува – патувањето низ средните векови и нивната уметничка продукција би можело истовремено да биде големо задоволство и незаборавна траума. Имено, причината за наведениот дуалитет е двонасочна – орбитата на патникот ќе циркулира околу некои од ремек-делата на византиската креација, но нивната денешна сос-

тојба може да не биде мошне пријатна за окото на посетителот поради оштетувањата кои се должат на природните катастрофи, земјотресите, поплавите, воените интервенции, а најдраматично и најтажно е кога тие се последица на човечката негрижа. Настрана од анализата и истражувањето, проучувањето на архитектонските и ликовните карактеристики на сакралните објекти, нивниот дизајн, концепција и структура и во доменот на градителските и во доменот на сликарските параметри, идеолошките премиси, религиозниот супстрат и естетските вредности, уметничките дела од средновековието треба и да се зачуваат за понатамошно постоење и опстанок и низ следните векови. Сепак, најмало внимание се посветува на нивната добросостојба или со други зборови, само во изминатата година, авторката на овие редови констатирала сериозни оштетувања на фрескосликарството во дваесеттина репрезентативни објекти кои полека пропаѓаат и неповратно се движат кон целосна и неревверзибилна деструкција, т.е. комплетно пропаѓање. Оттука, алтернативните начини на изразување, односно инфузијата на жанр елементи и илустративни компоненти ја следиме само во добро сочувваните фрескоансамбли, ктиторирани од угледни црковни или световни личности и создадени од некои од најдобрите мајстори зографи на средновековната епоха.

Црквата Света Софија во Охрид (1040-1045)

Најстариот споменик во низата на репрезентативни сакрални објекти во кои можат да се забележат иконографски „излети“ од стандардната визуелна практика, е катедралната црква Света Софија во Охрид. Изградена врз постаро култно место, чиј идентитет е се уште во голема мера спорен, монументалната базилика со купола никнала непосредно по доаѓањето на Цариградскиот хартофилак Леон во Охрид во 1037 година, кога тој бил назначен за Охридски архиепископ, т.е. највисок авторитет во Охридската дијецеза. Причината за доаѓањето на угледниот Цариграѓанец за раководител на словенската паства секако треба да се бара во неговиот отпор кон богомилската алтернатива раширена меѓу Словените, кои, според Патријаршискиот трон во Константинопол, требало да бидат превоспитани и вратени на патеката на вистинската догма која од Цариград водела кон Охрид. Фрескоаранжманот на катедралниот Светософиски храм, илустриран во периодот 1040 – 1045 година, бил конципиран врз идеолошка подлога со една единствена цел – да ги врати верниците во Охридската дијецеза кон православната догма, т.е. да ја реставрира православната вера во Македонија преку ликовно превоспитување конципирано од вештиот религиозен интелект на архиепископот Леон.

Рефлектирајќи ги современите теолошки диспути меѓу Рим и Цариград, кои во 1054 година ќе резултираат со *Филиоквето*, сликаната програма на Света Софија претставува темелник за понатамошниот развој на византиската иконографија која еволуирала од Охрид преку Цариград се до крајните граници на Византија. Новите иконографски канони, зачнати во декоративната програма на светософискиот живопис, кои во следните векови станале задолжително обележје на олтарната програма во сите византиски храмови, се најзначајниот придонес на катедралната црква за општиот развој на византиското сликарство. Внимателно аранжираната програмска конфигурација на олтарниот декор базиран врз идејата за катедралниот карактер на храмот, суптилно дизајнираните литургиски компоненти кои ја рефлектираат моќната аура на цариградската догма, нагласено сугерираниот социјален контекст на илустрираните евхаристични сцени и прикажувањето на религиозното единство преку перформативната улога на историските портрети – се главните елементи на иновативно композираната иконографска структура на светософискиот живопис која засекогаш и неповратно ќе ја смени декорацијата на византиските светилишта.

Помеѓу мноштвото иконографски новини кои, низ концептот на мудроста Божја, реферираат кон софистицирано прикажаната реставрација на православието, илустрацијата на *Литургиската служба на свети Василиј Велики* (Сл. 1) заслужува посебно внимание. Позиционирана во источниот дел од северниот ѕид на олтарот и насликана со многу иконографски детали, сцената зазема свечена позиција веднаш до главната апсида откривајќи го церемонијалниот ритуал на литургискиот перформанс. Во рамките на структуралниот дизајн на сцената, свети Василиј Велики, еден од водечките умови на православието, придружен од свештеници и ѓакони, ги чита стиховите на својата авторизирана литургиска служба од развиениот свиток, поклонувајќи им се на симболиите на Христовата евхаристична жртва поставени на олтарната трпеза. Во западниот дел од сцената, прикажани се верниците кои присустваат на литургијата, гестикулирајќи во согласност со ставовите соодветни на свечената атмосфера на настанот. Изведувана од нејзиниот автор и придружниот клер во олтарот на куполна градба пред група верници кои стојат пред масивната ѕидна структура на црковниот наос, се чини дека литургиската церемонија се одвива во мошне прецизно дефиниран просторен контекст на прикажаното сакрално здание. Имајќи ја на ум куполата како елемент од оригиналната градба на Светософискиот храм од времето на архиепископот Леон, потврдена со архитектонските анализи и урната при конверзијата на храмот во исламски објект во 15 век, се чини дека фреската со Литургиската церемонија раководена од архи-

јерејот се одвива во ентериерот на охридската црква како локација на свечената изведба на православната литургиска служба во нејзината автентична форма.



Слика 1.

Света Софија во Охрид, *Литургиската служба на свети Василиј Велики*

Како аргумент кој би можел да биде поткрепа на оваа сугестија, може да се спомене претставата на ликот кој е насликан како да ја набљудува литургиската церемонија од прозорецот на градбата прикажана зад црковниот ѕид, која може да алудира на некое од средновековните зданија коишто постоеле на благо то возвишение зад светософискиот храм. Ако се прифати идејата за ваков метафразичен пристап кон илустрацијата на првата и најрана претстава на Литургиската служба на свети Василиј Велики, тогаш мора сериозно да се размисли за идејата дека со лоцирањето на ритуалот во светософиската катедрала, се акцентирало значењето на православните обреди за доброто на верниците во Охридската црковна дијеза. Оваа симболична интер-релација на православната вера манифестирана преку прикажувањето на оригиналната религиозна церемонија и нејзината симболично специфицирана перформативна локација во Охридската катедрала претставува мошне ефикасна визуелна алузија за примарната улога на угледниот црковен интелектуалец Леон, кој ја напуштил својата еминентна позиција во Цариград, жртвувајќи се за ортодоксијата и доаѓајќи во Охрид за да ја реставрира православната вера во значајното црковно седиште на Охрид-

скиот епископски трон. Обновувајќи ја катедралната црква врз темели на постара градба, подигнувајќи колосален храм за своето архиепископско достоинство и конципирајќи суперавангардна програма проткаена со идеолошки алузии кон цариградската догма, архиепископот Леон, миленикот на патријаршиските кругови во Цариград го издигнал Охрид на тронот на еден од најважните православни центри во тогашната христијанска екумена.

Црквата Свети Ѓорѓи во Курбиново (1191)

Еден од најинтересните примероци на нетрадиционален ликовен концепт вообличен во сосема оригиналната програмска конфигурација на фрескоаранжманот, како и во рафинирано дизајнираните иконографски новини, е декоративниот ансамбл кој ги краси ѕидовите на црквата Свети Ѓорѓи во преспанското село Курбиново. Нагласената динамика на цртежот, забрзаната мобилност на масите, гламурозната левитација на формите, бескрајниот вртеж на разлетаните драперии и флуидната енергија на еластичната гестикулација на бестежинските фигури- се основните карактеристики на езотеричниот ликовен израз на курбиновското сликарство. Вброена помеѓу најинвентивните фрескопрограми на средновизантискиот период, сензационалната курбиновска фрескодекорација зачувала голем број тајни на нејзината сликарска концепција во сферата на иконографските новитети, како и во доменот на неконвенционалната артистичка експресија. Нејзиниот кодиран систем на транспозиција на визуелните пораки со помош на езотеричниот ликовен израз на зографите создава една магична и енигматична загатка, која се состои од криптични иконографски иновации „расфрлени“ насекаде низ илустрираните мотиви.

Помеѓу многубројните загадочни сцени, исполнети со разиграни жанр мотиви, со својата илустративна атмосфера се издвојува композицијата која го прикажува *Раѓањето на Христос* (Сл. 2,) чија визуелна конструкција е елаборирана според описот на настанот раскажан од евангелистот Лука. Оттука, во сцената се гледа родилката, лулката со новороденчето, свитата на ангели и пастирите кои доаѓаат да се поклонат, дополнети со фигурите на двете бабици и со монументалната рамка која алудира на Витлеемската пештера каде тукушто се родил Спасителот на човештвото. Сепак, помеѓу овие библиски потврдени компоненти на приказната, се забележува еден мошне интересен сликарски детаљ кој додава живописна димензија на претставата, што, според нашето мислење, не е и единствената негова цел во визуелната експликација на ликовната тема. Имено, приказот на овчарскиот пес кој го чува трлото,

вметнат во десниот дел од претставата, не е само инвентивно дизајнирано пиктурално сведоштво за тоа дека неговите сопственици заминале да му се поклонат на новородениот Христос; насликаниот пес покрај полното трло очигледно алудира на сезоната на Христовото раѓање, т.е. на студените месеци од годината кога стадата се затворени поради ниските температури, за што зборува и ретката вегетација, како и астранганското палто на пастирот, екипиран со сите негови професионални овчарски алатки. Во таа смисла, песот чувар кој се качил на една карпа за да може подобро да ги набљудува овците, ретката и скромна по формата вегетација, студениот, ридест пејзаж и особено топлата волнена облека на стариот овчар се повеќе од сведоштво за намерата на иконографот да создаде автентична, живописна и мошне убедлива визуелна парадигма за еден од најзначајните библиски настани кој се слави како Божиќ од речиси целото современо човештво.



Слика 2. Свети Ѓорѓи во Курбиново, *Христовото раѓање*

Помеѓу останатите сцени во кои се скриени навидум ситни детали, понекогаш невидливи за окото на набљудувачот, треба да се спомене и претставата која го илустрира настанот на *Христовото преображение* (Сл. 3), лоцирана, или подобро кажано дислоцирана на западниот ѕид од храмовиот ентериер на курбиновската црква. Напуштајќи го традиционалниот аранжман на празничните епизоди во кои Преобра-

жението, според библиската приказна, треба да следи по илустрацијата на Крштевањето, курбиновската сцена го забрзала својот пат нанапред, заменувајќи го своето место со композицијата во која е прикажано Лазаревото воскресение. Имено, бидејќи е добро познато дека евангелијата инсистираат на фактот – Христос поминал низ метаморфоза (преображение) со цел да ја исполни месијанската задача за спас на грешното човештво (Матеја: 17, 1-7; Марко: 9, 2-7; Лука: 9, 28-35) чие ултимативно остварување е воскресението на мртвиот Лазар, се чини дека курбиновскиот зограф не ги споделувал библиските идеи за божествената природа на Исус како суштествен аспект на неговата сотериолошка улога.



Слика 3. Свети Ѓорѓи во Курбиново, Преображението

Оваа идеолошка „грешка“ на курбиновскиот сликар, која го дисторзира традиционалниот хронолошки распоред на илустрираните настани е потврдена од една дополнителна иконографска отстапка, мошне вешто вметната во сцената. Иако зографот го задржал стандардниот иконографски дизајн на претставата во која Христовата фигура е фланкирана од двајцата пророци и придружена со фигурите на трите апостолски придружници, еден детаљ изведен во форма на гестикулат-

ивно движење зборува во прилог на бескомпромисноста на зографот во структурирањето на визуелната панорама на сцената. Наместо да изгледа изненаден и збунет поради метаморфозата на својот учител, апостолот Петар, прикажан во левиот дел од композицијата, храбро го поздравува Христос со гест на бескомпромисно одобрување во вид на нагласен *роговски знак*, мошне добро познат од социјалниот јазик на некои средновековни езотерични братства и од идеите на ориенталниот мистицизам. Алудирајќи повеќе на значењето на земните задачи отколку на божествената мисија, овој детаљ можеби го открива и алтернативното религиозно сфаќање на мајсторот зограф, на иконографот, на ктиторот исл., фундирано врз биолошкото потекло на Христос и компатибилно со историските идеи на западната езотериска мисла. Оттука, покрај препознатливите алузии на земната моќ, персонифицираните пејзажи и мистичните енергии проткаени низ иконографските компоненти на останатите сцени од курбиновското сликарство, сцената на Преображението е манира ликовен карактер посветен на иконографските ексклузивитети, заронет во комплексната идеолошка индивидуалност на нејзините творци. Прикажувајќи ја очигледната интерактивна комуникација помеѓу Месијата и неговиот следбеник во моментот на божествена преобразба на Спасителот, курбиновската сцена на Преображението сведочи за имагинативната енергија на зографот избликната од креативните корени на неговите езотерични гледишта, како и на неговата крајно рационална религиозна конфигурација.

Црквата Света Богородица Перивлепта во Охрид (1295)

Крајот на 13 век и развојот на Палеологовската култура носат нови и поенергични пристапи кон моделирањето на иконографската конституција на сцените, особено во фрескоаранжманот кој ја претставува револуционерната компонента на византиското монументално сликарство во овој период – живописот на црквата Света Богородица Перивлепта во Охрид, во кој глетките се исполнети со оригинални визуелни зачини вметнати во навидум конвенционалното ткиво на претставите. На пример, тажните ликови на жените кои ја набљудуваат погребната поворка на Богородица од прозорците на нивните домови или од отворените галерии во глетката на *Успението* (Сл. 4), и даваат на сликата деликатен “женски” допир како надополување на нагласениот машки карактер на нејзината визуелна констелација. Наспроти церемонијалното однесување на ангелите, празничната мимикрија на апостолите и ритуалното присуство на архијереите – сите собрани околу смртната постела на Девицата, спонтаниот израз на болка и тага видлив на лицата на женските фигури кои ја набљудуваат драмата од интимноста на

нивните домови, и дава на претставата нежен зачин на женствена ранливост како додаток на строго официјалниот карактер на композицискиот мизансцен.



Слика 4. Света Богородица Перивлепта во Охрид, *Успение*

Кога зборуваме за женственост во живописот на Богородица Перивлепта, каде сите женски карактери се прикажани соодветно на робусниот, мажествен вкус на сликарот, би требало барем да ја споменеме сцената на Благовестите, во која Богородица е придружена од нејзините помошнички во моментот кога ја прима веста од архангелот. Додека една од нив стои до самиот бунар, останатите две покажуваат грижа за неа во мигот кој се чини дека е моментот на зачнувањето. Инаку зошто двете би се труделе да ја придржуваат во мигот на нејзината комуникација со небесниот гласник ако не поради нејзината слабост како симптом на рана бременост. Колку и да го критикуваме зографот Евтихиј, предводникот на ликовното ателје кое е одговорно за изведбата на фрескодекорацијата во охридскиот храм за недостаток на елеганција, деликатност, нежност и грацилност во изведбата на женските ликови, мора да признаеме дека тој покажал мошне сензибилен приод кон *женските работи* кога го прикажувал најсензуалниот момент на нивната емоционално ранлива природа. Исто така, треба да се спомене дека физички експресивниот одговор на Богородица кон „безгрешната“ порака на архангелот е првиот и единствен пример на телесна реакција кон божествено

пренесената заповед во илустрацијата на сцената на Благовестите во византиското сликарство. На тој начин, еден од најзначајните моменти на христијанската религиозна историја бил трансформиран во пикторескна жанрова глетка проникната со воочливо реалистични и мошне тактилни сентименти.

Спектарот на визуелните иновации во рамките на иконографската структура на сцените конфигурирани од ателјето на Михаил Астрапа и Евтихиј во ансамблот на Богородица Перивлепта вообичаено е базиран на огромната енергија на прикажаните личности, драматичниот ритам на нивните гестови, кинетичката динамика на различните ставови и наративната збиеност на експресивните емоции, прикажани со моќни оптички контрасти и возбудлив каледиоскоп на боените нијаси на колористичката палета. Сепак, најзабележителна одлика на иновативниот ликовен јазик на мајсторите која го одредува карактерот на фрескоаранжманот во Перивлепта е драматичната атмосфера во илустрираните настани, меѓу кои, во контекст на жанровата природа на глетките, би ја издвоиле претставата на *Молитвата во Гетсиманија* (Сл. 5).



Слика 5. Света Богородица Перивлепта во Охрид,
Молитвата во Гетсиманија

Според текстовите на евангелијата, експресивната молитва на Христос во Гетсиманската градина се случува по Тајната вечера, т.е. откако последната вечера на Исус со апостолите завршила и Јуда заминал за да го предаде својот учител (Матеја: 26, 36-47; Марко: 14, 32-43; Лука: 22, 39-47). Оттука, според содржината на евангелските текстови, бројот на апостоли кои го придружувале Христос во градината би требало да

се намали за еден во споредба со бројот на апостолите кои присуствувале на вечерата (Матеја: 26, 20; Марко: 14, 17; Лука: 22, 14). Со други зборови, ако Јуда ја напуштил гозбата за да ја изврши задачата на предавството, бројот на апостоли кои биле со Христос во Гетсиманската градина не би требало да биде поголем од единаесет.

Сепак, изненадувачки, како што покажува претставата во Перивлепта, нивниот број во сцената е дванаесет, што не остава никаков сомнеж дека зографите го вклучиле и Јуда во сликата иако неговото присуство во сцената ниту е очекувано, ниту пак теолошки објасниво. Но, дванаесеттиот апостол, единствениот којшто го покрива лицето и го крие својот идентитет, не може да биде никој друг освен *претпоставениот предавник*, апостолот кој, според библиските содржини, би требало да е веќе заминат од глетката (Јован: 13, 30). Бидејќи библиските цитати претрпеле дисторзија со вметнувањето на оваа чудна и неочекувана иконографска одлика на сцената, би можеле да се согласиме дека идеолошкиот бекграунд на зографите Михаил и Евтихиј отстапува од библиските дефиниции и реферира кон езотеричните идеи во апокрифните евангелија, особено она атрибуирано на Јуда. Иако ова гностичко евангелие, датирано во 2 век, не ги поседувало вистинските аргументи за да биде приклучено кон официјалното издание на Светото Писмо, тоа содржи возбудливи наративни елементи за интер-релацијата помеѓу Исус и Јуда во периодот пред започнувањето на Христовите страдања. Како што, врз основа на истражувањата, знаеме, наместо да ја прикажува тајната вечера како трагичен настан на драматична објава за предавството, Евангелието по Јуда ја претставува гозбата организирана за празнување на Пасхата како завршна епизода на конспирацијата да се ефектуираат Христовите проповеди преку предавничката улога на Јуда, кој го жртвувал своето историско достоинство за бесмртната слава на својот учител.

Според стиховите на апокрифниот текст, како негов верен и сакан ученик и следбеник, Јуда бил избран лично од Исус за неизбежниот настан на предавството; поради тоа тој понизно ја прифатил улогата на оној кој безрезервно ќе го прифати срамното дело на предавството со цел да ја овозможи успешната реализација на спасоносната мисија на неговиот учител. Оттука, овој апокриф се спротивставува на канонските евангелија кои го прикажуваат Јуда како личност која им го предала Исус на римските власти во замена за финансиска добивка и ги претставува неговите дела како да се направени од лојалност и покорност лично кон Христос. Со други зборови, овој *документ* сугерира дека Исус го планирал текот на настаните кои воделе кон неговата месијанска смрт, а Јуда послужил како некој кој овозможил да се ослободи Христ-

овата душа од физичките ограничености на земното постоење. Оттука, вклучувањето на Јудиниот лик во сцената која ја илустрира Христовата молитва во Гетсиманија, којшто е сосема неочекуван и ексклузивен, алудира на идејата на неговиот доброволен ангажман во релација со Исус и Исусовата задача за спас на грешното човештво. Иако не ги откриваат фаџијалните карактеристики на *предавникот* преку покривање на неговото лице во позиција на цврсто заспана личност која се потпира на своето чело, зографите се одлучиле да го портретираат Јуда заедно со познатите и лесно препознатливи ликови на останатите апостоли. Сепак, лоцирајќи го мистериозниот лик на Јуда во средината на илустрираната сцена и во сржта на апостолската група, Михаил Астрапа и Евтихиј јасно ја нагласиле фундаменталната улога на Евреинот кој доброволно се жртвувал за успехот на христијанството.

Црквата Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино (1317/18)

Во најубавото дело креирано од ликовното ателје на Михаил Астрапа и Евтихиј, зографот Астрапа, за разлика од неговиот татко Евтихиј во Перивлепта, настојува кон вклучување на поделикатни жанрови елементи во живописно композираните глетки кои ги илустрираат библиските мотиви. Вметнувањето на палавите момчиња кои ја интензивираат фарсата во првиот план на композицијата која го прикажува *Исмевањето* (Сл. 6) и динамичната моторика на постарата личност која го советува младичот како правилно да го зацврсти дрвениот крст на Голгота во глетката во која Христос се качува на крстот се само некои од примерите на мајсторот Астрапа во настојувањето да ја приближи глетката до визуелниот впечаток кај поимагинативните гледачи. Езотерискиот симболизам на визуелните пораки негуван од страна на членовите на ликовното ателје на зографот Михаил најмногу доаѓа до израз во фрескоживописот на оваа црква, каде се забележува крајната инстанца во промоцијата на совршено елабориран композициски дизајн на прикажаните глетки кој зрачи со баланс на иконографските компоненти и нивните симболични референци. Богатиот репертоар на изразни средства и вештината во процесот на структурирање на композициските матрици ја рефлектираат методичната дисциплина на ликовниот дискурс кој зрачи со неговата претенциозна педантност. Сепак, гламурозното богатство на селектираните детали и начинот на нивната организација во рамките на сценската конфигурација говори во прилог на автори кои не се воздржувале од пиктурална, но и од идеолошка надградба на прикажаните визури. Во контекст на оваа идеја, најмногу се истакнува сцената која ја илустрира *Тајната вечера* (Сл. 7), една од најпропорционал-

ните визуелни претстави на овој мотив во византиското сликарство во смисла на нејзиниот иконографски аранжман.



Слика 6. Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино, *Христовото исмевање*



Слика 7. Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино, *Тајната вечера*

Во споредба со останатите примери во прикажувањето на Тајната вечера кои покажуваат различен степен на ликовен диверзитет во дистрибуцијата на структуралните елементи поставени на масата од гозбата, Тајната вечера во Старо Нагоричино не еманира спонтаност во концептуалниот манир на изведбата. Во тој контекст, првата сцена од циклусот на Страдањата е еден од најдобрите примери на сликаниот аранжман на храмот во смисла на цврстата и совршено балансирана композициска схема на приказот, деликатно структурирана преку интеракцијата на драматичното дејство и архитектонската сценографија. Внимателниот распоред на фигурите, нескршливата кохезија на нивните пози и драматичниот ритам на прикажаното дејство, како и компактно дизајнираниот сценографски елемент во форма на класично изнијансиран втор план, речиси го постигнале визуелното совршенство во илустрацијата на евангелскиот настан. Деликатно избалансираниот распоред на апостолите поделени во две пропорционални групи, изнијансирани со рафиниран спектар на живописни, но достоинствени движења пред совршено аранжираната архитектонска заднина на сцената, фасцинира со театарскиот дух на внимателно испланирана церемонијална драма. Уште повеќе, ако посветиме внимание на визуелната конфигурација на структуралниот концепт, ќе го забележиме софистицираниот нумерички ред на безгрешниот иконографски еквилибриум. Дванаесет ниши за дванаесетте апостоли и нивната заедничка улога во светиот заговор склучен покрај тајната трпеза и ефектуиран по завршувањето на вечерата, два бокала вино за двете апостолски групи прикажани на двете страни од софрата во момент на внимание кон зборовите на учителот, два пехара за здравица на двете конспирациски групи, два свеќника како знак на двете секции кои треба да ја спроведат заедничката задача.

Сепак, во тој совршено аранжиран иконографски дизајн, базиран врз принципите на еднакви пропорции, нешто изгледа мошне чудно и невообичаено. Наместо да гледаат во Христос, чии зборови треба да го откријат идентитетот на оној којшто ќе го издаде (Матеја: 26, 21; Марко: 14, 18; Лука: 22, 21; Јован : 13, 21), двајцата млади апостоли кои седат во двете спротивставени групи гледаат еден во друг, правејќи речиси идентични движења со рацете. Иако се добро познати евангелските цитати за прашањата на апостолите во однос на идентитетот на оној кој ќе го направи предавството (Матеја: 26, 21-25; Марко: 14, 18-20; Лука: 22, 21-24; Јован: 13, 21-26), зографот ги насликал Јован и Јуда како взаемно да се натпреваруваат за предавничката улога. Имајќи ги на ум библиските стихови поврзани со Распетието и настаните по неговото случување, во кои се вели дека Јован учествувал во сите посмртни активности поврзани со Христос, (Јован 19, 26-27), се чини дека сликата

на Тајната вечера во Старо Нагоричино алудира на круцијалната улога на двата млади апостоли доделена лично од нивниот учител. Оттука, гозбата за прослава на Пасхата е насликана како предвидена средба на групата со единствена цел за конечно доделување на улогите пред почетокот на Христовите страдања, кога Јуда требало да го изврши предаството, а Јован да се погрижи за консеквенците од тој настан. Крунисувајќи ја претставата со одлучната Христова фигура, позиционирана во пресекот на иконографската симетрија на сцената, зографот не само што создал совршена илустрација на библискиот мотив туку и визија проникната со длабоко Питагорејско, како и мистично-симболично значење. Внимателно подготвената софра во која предметите се аранжирани во согласност со распоредот на седнатите апостоли во претставата на Тајната вечера, педантно елаборираниот беби повој на Богородичината душа во Успението, цврсто врзаниот јазол на наметката која ја носи војникот во Судањето кај Кајафа и керамичката лампа запалена од една личност која присуствува на ноќниот настан на Предавството, го откриваат ликовниот капацитет на зографот Астрапа да ги нијасира христолошките сцени во Нагоричино со елементи од секојдневниот живот на средновековните граѓани вметнати во религиозното ткиво на експресивните библиски глетки.

Црквата Свети Никита во Бањани (1323/24)



Слика 8. Свети Никита во Бањани,
Свадбата во Кана Галилејска

живописно динамична атмосфера на прикажаните библиски глетки. Во тој правец, со вметнувањето на двете деца кои им го одземаат вниманието на гостите што присуствуваат на *Свадбената свеченост во Кана Галилејска* (Сл. 8), сместени во предниот план на свеченоста, зографот и додал на глетката весела димензија на домаќинство исполнето со гостопримливост за фамилијарен собир. Од друга страна, во динамичната сцена која го прикажува *Изгонувањето на трговците од храмот* (Сл.

Слично на С. Нагоричино, во Свети Никита во Бањани, мајсторот Михаил Астрапа не се воздржувал од вметнување на мноштво различни по својата форма, но возбудливи по својот карактер, жанрови елементи. Сепак, во случајот со Свети Никита жанр елементите се похрабро конципирани и се изведени со намера да создадат енергична и

9), зографот ја покажува својата природа во која голема симпатија има и за животинскиот свет. Во оваа сцена, зографот го прикажува младиот овен, кој, слушајќи го превртувањето на масите и другите дрвени предмети во ентериерот на храмот, се врти за да види дали останатите членови од неговото стадо ја избегнале опасноста.

Оваа сцена е пример и за одличното чувство за создавање на атмосфера која го следи настанот со својата енергетска природа, па така правецот на бегството на трговците и менувачите на пари и дава на глетката единствен правец на движење, кон лево, т.е. кон излезот од синагогата, кон кој морале да се придвижат откако Христос го покажал својот бес поради десакрализацијата на храмот. Но, не само човечките и животинските фигури се движат во тој правец. Ако



Слика 9. Свети Никита во Бањани, *Изгонувањето на трговците од храмот*

се погледне начинот на кој се конципирани архитектонските кулиси во вториот план на композицијата, ќе се види дека и тие, со своите архитектонски облици, *се запатиле* кон лево, односно се проектирани во правецот на движење на дејството од првиот план на сцената. Ова е прв, последен и единствен пример на *опортунистичко однесување* на сценографијата, која *решила* да учествува во динамичниот принцип на сцената, следејќи ги протагонистите во првиот план на композицискиот мизансцен.

Уште повеќе, жанровите елементи вметнати во композициите за да им дадат живописност и пиктуралност се забележуваат во сцените од Празничниот и од Страсниот циклус: кадилницата поставена на дрвената клупа под одарот на Девицата во сцената на Богородичиното успешие, столицата ставена покрај Голготскиот крст за да го олесни Христовото качување на маченичката справа, како и помошните елементи на мебелот кои им помагаат на протагонистите во сцената во која Христовото тело го симнуваат од крстот, сведочат за имагинативната енергија на зографот и неговиот капацитет да ја надополни религиозната содржина на глетките со компоненти преземени од секојдневниот живот на античките граѓани. Обидувајќи се да внесе енергетски набој во сите елементи на неговата ликовна процедура во Свети Никита, мајсторот Астрада го оживеал дури и орнаменталниот декор, кој, вообичаено, ги исполнува празните делови на сидовите, оние кои остануваат помеѓу сцените или прикажаните ликови. Во случајот на Свети Никита, Астрада

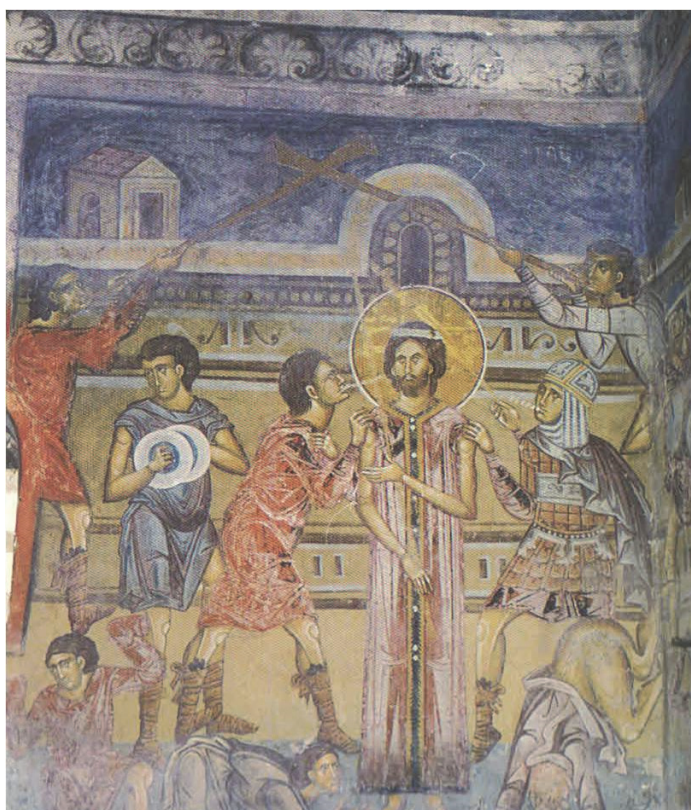
поставил исклучително богата орнаментална декорација на западниот ѕид од ентериерот, над влезната врата, создавајќи претстава на Извор на животот во форма на животинска глава од расцветани гранчиња со богата лисната и флорална структура, која искри со својата палета на бои и облици, надополнувајќи го богатството на религиозни форми во црквата со својата живописна разнобојност.

Црквата Свети Ѓорѓи во Полошко (1345)

Кога станува збор за жанр и илустративност, фрескосликарството изведено во црквата Свети Ѓорѓи во селото Полошко може да се спореди, во една извесна смисла, и се разбира, само симболично, со дело на Хиероним Бош, *Градината на земните задоволства*, кое се смета за творба со најиндивидуален пристап во западната уметност на 15 столетие, исполнета со експлицитна и живописна пиктуралност и невообичаени иконографски компоненти. Речиси сите глетки кои ги илустрираат евангелските содржини во Полошко содржат некој вид на визуелен зачин “попрскан” врз канонската природа на прикажаните случки. Некои од нив се однесуваат на мааните и недостатоците на човечката природа, а останатите реферираат кон слабоста на половите, но најмногу од нив укажуваат на ранливоста на човечките души. *Расфрлени* низ целокупната фрескопанорама на црквата, која, сама по себе е мошне динамизирана во однос на енергетскиот набој на сцените и сочна во однос на колористичката палета, жанровите елементи претставуваат суштински придонес кон пиктуралноста, но и кон импресивниот изглед на сликаната декорација на храмот. Помеѓу големиот број на изненадувачки храбрите и неочекувано досетливи визуелни иконографски зачини додадени на библиските сцени во религиозните визури на црквата во Полошко, ја избравме композицијата која го илустрира *Исмевањето на Христос* (Сл. 10), глетка која, според својата природа, треба да предизвика горчлив емоционален одговор од гледачите на претставениот настан. Иако сцената на Христовото исмевање уште во постарите споменици, како што е црквата Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино, ги надминува канонските примери во прикажувањето на срамната случка со вметнувањето на уличните забавувачи, Исмевањето во Полошко стои на самиот врв на жанровиот приказ на еден од најтрагичните моменти од Христовата пасија.

Имено, во сцената во која Христос е понижуван од страна на најнискиот слој ерусалимски граѓани, зографот ја интензивирал деградираничката атмосфера на настанот со вметнувањето на две личности кои го искажуваат својот презир кон Исус плукајќи му во лице со огромна доза

на, она што се чини дека е, густа течност произлезена од нивната слина. Како тоа да не било доволно брутално за зографот да ја доведе сцената до крајните граници на визуелната сардоничност реконструирајќи ја сцената на срамната случка исполнета со гротескен сарказам, тој ја дозачинил композицијата со уште еден елемент од визуелната приказна за Христовото понижување. Во десниот дел од сцената, тој прикажал младо момче кое прави гимнастичко движење во вид на салто. Поради неносењето долна облека, која во тоа време се уште не била изумена, неговата превртена туника открива еден дел од неговата телесна анатомија која јасно им се прикажува на гледачите, со што Исмевањето од Полошко станува прв, последен и единствен пример на откривање на задниот, срамен, дел од телото на очите на гледачите од византиската епоха.



Слика 10. Свети Ѓорѓи во Полошко,
Христовото исмевање

Тука не завршува храбрата и незапирлива инвентивност на полошкиот зограф, бидејќи видливиот синџир закачен за телото на младиот *гимнастичар* јасно алудира на индивидуа која била лишена од

слобода, најверојатно лунатик или криминалец, кој бил привремено ослободен и на кого, очигледно, му било дозволено да присуствува на настанот на Христовото исмевање. Ако ги земеме предвид сите елементи од прикажаната случка: војниците кои му плукаат на Исус во ликот, слугата кој си се забавува со свирење на кимвали, младите момчиња кои лудуваат како да се присутни на јавна свеченост, лудиот кој не се срами на сите да им го покаже својот заден дел од телото, како и беспомошната фигура на “главниот протагонист” поставена во центарот на хаотичната атмосфера од дисонантното однесување на присутните, мора да признаеме дека гледаме во сцена која повеќе прикажува некој тип на постмодерен перформанс во слава на ништожноста отколку библиска глетка на болка и страдање. Фрескоансамблот изведен во црквата Свети Ѓорѓи во Полошко нуди голем број на експлицитни жанрови мотиви, но ниеден од нив не може да ја надмине глетката на Исмевањето и нејзиниот незапирлив, робусен и мошне сардоничен сенс за “црн” ликовен хумор. Она што најмногу зачудува во приказната за вметнувањето на храбри и духовити жанр мотиви и сурова, понекогаш и груба илустративност во сцените изведени во полошкиот храм е фактот што ктитори на сликарството се членовите на монашката заедница од Хиландарскиот манастир, чиј феудален метох полошкиот храм станал по смртта на неговиот оригинален ктитор. Со тоа, не само што се доаѓа до определени заклучоци за творечката слобода на зографите, кои биле најмени да го задоволат деликатниот вкус на ктиторите, кои, во овој случај, потекнуваат од манастирско братство на мошне строг црковен центар лоциран на Света Гора, туку може да се размислува и презамислува донаторскиот концепт во средновековието, кој вообичаено е познат како ригиден, конвенционален и традиционален. Сепак, примерот со илустративноста на фреските во Свети Ѓорѓи во Полошко отвора нови можности за поинаква анализа на тројството: ктитор – иконограф – зограф, чија функција, како што се чини, не била само создавање на уметнички дела во славата на Бога, туку и продуцирање на индивидуални, оригинални и автентични по својата природа и карактер ликовни творби.

БИБЛИОГРАФИЈА:

Света Софија – Охрид

- ГРОЗДАНОВ Ц., *Фреските на Св. Софија Охридска*, Скопје 1998.
- ГУЛЕВСКИ А., *Пневматологијата на свети Василиј Велики и олтарскиот фрескоживопис во Света Софија охридска*, Пелагонитиса 3-4, Битола 1997, 60-72.
- DIMITROVA E., *The Da Vinci Mode: The Unsolved Mysteries of Macedonian Medieval Fresco Painting*, Niš & Byzantium Symposium, The Collection of scientific works VIII, Niš 2010, 246-248.
- ДИМИТРОВА Е., КОРУНОВСКИ С., ГРАНДАКОВСКА С., *Средновековна Македонија. Култура и уметност*, Македонија. Милениумски културно-историски факти, Скопје 2013, 1563-1568, 1578-1583, 1637-1639, 1722-1726.
- ДИМИТРОВА Е., *V. I. Personalities in Medieval Macedonia, Five Paradigms of Supreme Commissionerships (11th – 14th century)*, Folia Archaeologica Balcanica III, Skopje 2015, 609-613.
- ДИМИТРОВА Е., ВЕЛКОВ Г., *Седум средновековни цркви во Република Македонија*, Скопје 2015, 8-27
- КОРУНОВСКИ С., ДИМИТРОВА Е., *Византиска Македонија*. Скопје 2006, 27-34, 52-56, 106-110, 182-185.
- KORUNOVSKI S., Dimitrova E., *Painting and Architecture In Medieval Macedonia*, Skopje 2011, 16-19, 52-58, 105-111.
- КУЗМАН П., ДИМИТРОВА Е., *Охрид sub specie aeternitatis*, Охрид 2010, 147-160.
- WHARTON EPSTEIN A., *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces*, University Park and London 1988, 105-106.

Свети Ѓорѓи во Курбиново

- ГРОЗДАНОВ Ц., Хадерман-Мисгвиш Л., *Курбиново*, Скопје 1992
- ГРОЗДАНОВ Ц., *Курбиново и други студии за фрескоживописот во Преспа*, Скопје 2015
- DIMITROVA E., *“The Da Vinci Mode”. Unsolved Mysteries of Macedonian Medieval Fresco Painting*, Niš and Byzantium Symposium, Collection of scientific works VIII, Niš 2010, 249-253
- ДИМИТРОВА Е., С. КОРУНОВСКИ, С. ГРАНДАКОВСКА, *Средновековна Македонија. Култура и уметност*, Македонија. Милениумски културно-историски факти Т. 3, Скопје 2013, 1597-1607
- DIMITROVA E., *Cuia Culpa? Lapses and Misdemeanors of Medieval Artists in Macedonia*, Niš and Byzantium Symposium, Collection of scientific works XII, Niš 2014, 301-303

DIMITROVA E., G. VELKOV, *Seven Medieval Churches in the Republic of Macedonia*, Skopje 2014, 46-62

DIMITROVA E., *The Church of Saint George at Kurbinovo*, Skopje 2016

DIMITROVA E., NIEWÖHNER PH., PALIGORA R., VELKOV G., *Seven Churches in the Regions of Pelagonia, Mariovo and Prespa*, Skopje 2019, 11-16.

КОРУНОВСКИ С., ДИМИТРОВА Е., *Византиска Македонија*, Скопје 2006, 64-74.

МИЉКОВИЌ-ПЕПЕК П., *За некои градителски и сликарски проблеми на црквата во Курбиново*, Ликовна уметност 4-5, Скопје 1978-1979, 17-36.

Света Богородица Перивлента - Охрид

ГРОЗДАНОВ Ц., *Црква Св. Климент Охрид*, Загреб 1979, 4-12.

DEMUS O., *Die Entstehung des Paläologenstil in der Malerei*, Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten Kongress, München 1958, 30-31.

ДИМИТРОВА Е., КОРУНОВСКИ С., ГРАНДАКОВСКА С., *Средновековна Македонија. Култура и уметност*, Македонија, Милениумски културно-историски факти, Скопје 2013, 1679-1689.

DIMITROVA E., VELKOV G., *Seven Medieval Churches in the Republic of Macedonia*, Skopje 2014, 64-80.

ЗАРОВ И., *Портрети и натписи во олтарскиот простор на Св. Богородица Перивлента во Охрид*, Патримониум Мк 3-4, Скопје 2008, 56-80.

КОРУНОВСКИ С., ДИМИТРОВА Е., *Византиска Македонија*, Скопје 2006, 152-261

МАРКОВИЌ М., *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивленте у Охриду*, Зограф 35, Београд 2011, 119-143.

МИЉКОВИЌ – ПЕПЕК П., Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 43-51.

НАМАН-МАС LEAN P., HALLENSLEBEN X., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giesen, 1976, 28-29.

Свети Ѓорѓи – Старо Нагоричино

ГРОЗДАНОВ Ц., *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности*, Зборник за ликовне уметности 3, Нови Сад 1967, 47-72.

ДИМИТРОВА Е., КОРУНОВСКИ С., ГРАНДАКОВСКА С., *Средновековна Македонија. Култура и уметност*, Македонија, Милениумски културно-историски факти, Скопје 2013, 165-175.

ЂУРИЌ В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 51-52.

КОРУНОВСКИ С., ДИМИТРОВА Е., *Византиска Македонија*, Скопје 2006, 161-168.

МИЉКОВИЌ – ПЕПЕК П., Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967, 23-24, 56-62, 190-197.

RADOJČIĆ S., *Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagoričino*, Narodna Starina XIV, Zagreb 1939, 15-32.

ТОДИЌ Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 71-138.

ТОДИЋ Б. *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 55-56, 65-68, 79-81, 91-93, 101-103, 320-325.

НАМАНН-МАС LEAN P., HALLENSLEBEN X., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giesen, 1976, 34-36.

Свети Никита – Бањани

ДИМИТРОВА Е., КОРУНОВСКИ С., ГРАНДАКОВСКА С., *Средновековна Македонија. Култура и уметност*, Македонија, Милениумски културно-историски факти, Скопје 2013, 1699-1706.

DIMITROVA E., VELKOV G., ILJOVSKA V., *Skopje. Seven Monuments of Art and Architecture*, Skopje 2010, 24-35.

DIMITROVA E., VELKOV G., *Seven Medieval Churches in the Republic of Macedonia*, Skopje 2014, 102-117.

КОРУНОВСКИ С., ДИМИТРОВА Е., *Византиска Македонија*, Скопје 2006, 168-172.

МАРКОВИЋ М., *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015.

МИЉКОВИЌ ПЕПЕК П., *Делото на зографите Михајло и Еутихиј*, Скопје 1967, 188-190.

МИТРЕВСКИ Д., ЛИЛЧИЌ В., МАНЕВА Е., ДИМИТРОВА Е., *Скопје. Осум милениуми живот, култура, творештво*, Скопје 2019, 507-525.

ТОДИЋ Б. *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 83-86, 134-137.

HALLENSLEBEN H., *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, pp. 29-30, 54-56, 121-127.

НАМАНН-МАС LEAN P., HALLENSLEBEN X., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giesen, 1976, 31-32.

Свети Ѓорѓи - Полошко

ГРОЗДАНОВ Ц., ЌОРНАКОВ, Д., *Историјски портрети у Полошком I*, Зограф 14, 1982, 60-66.

ЂОРЂЕВИЋ И. М., *Зидно сликарство српске властелеу доба Неманића*, Београд 1994, 147-150.

ЂУРИЋ В. Ј. *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник народног музеја VIII, Београд 1975, 327-342.

ДИМИТРОВА Е., *За мизансценот иза кулисите. Сцени од ликовната драматопеја на македонското средновековно сликарство*, Македонско наследство 29, Скопје 2006, 16-19.

DIMITROVA E., *The Portal to Heaven, Reaching the Gates of Immortality*, Niš & Byzantium Symposium, The Collection of scientific works V, Niš 2007, 370-371.

ДИМИТРОВА Е., КОРУНОВСКИ С., ГРАНДАКОВСКА С., *Средновековна Македонија. Култура и уметност*, in: Македонија, Милениумски културно-историски факти, Скопје 2013, 188-193.

ДИМИТРОВА Е., ЗОРОВА О., *Haute Couture of Macedonia Byzantina: Fashion, Jewelry, Accessories*, Niš & Byzantium Symposium, The Collection of scientific works XVI, Niš 2018, 254-256.

КОРУНОВСКИ С., ДИМИТРОВА Е., *Византиска Македонија*, Скопје 2006, 177-181.

КОРНАКОВ Д., *Полошки манастир Свети Ѓорѓи*, Скопје 2006.