УНИВЕРЗИТЕТ „СВЕТИ КИРИЛ И МЕТОДИЈ“- СКОПЈЕ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ИНСТИТУТ ЗА ИСТОРИЈА НА УМЕТНОСТА И АРХЕОЛОГИЈА

Ивона Панџак-Пинева

БОЛНИЧКАТА ЕНОРИЈА ВО ОХРИД: СРЕДНОВЕКОВНА ИСТОРИЈА, КУЛТУРА И УМЕТНОСТ

Докторска дисертација

СКОПЈЕ, 2025

SS. CYRIL AND METHODIUS UNIVERSITY IN SKOPJE
FACULTY OF PHILOSOPHY
INSTITUTE FOR ART HISTORY AND ARCHEAOLOGY

Ivona Pandzak-Pineva

The Ohrid Hospital neighborhood: medieval history, culture and art

Doctoral Dissertation

Skopje, 2025

Ментор: проф. Д-р Елизабета Димитрова,
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје, Филозофски Факултет, Институт за историја на уметноста и археологија

Членови на комисија:
проф. д-р Сашо Коруновски, претседател,
редовен професор на Факултетот за туризам и угостителство при Универзитетот „Св. Климент Охридски“ - Битола

проф. д-р Елизабета Димитрова, ментор,
редовен професор на Филозофски факултет, Институт за историја на уметност и археологија при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

проф. д-р Татјана Стародубцев,
редовен професор на Академијата за уметности при Универзитетот во Нови Сад

проф. д-р Бобан Петровски,
редовен професор на Филозофски факултет, Институт за историја при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

проф. д-р Ирена Теодора Весевска,
редовен професор на Филозофски факултет, Институт за историја на уметност и археологија при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

БОЛНИЧКАТА ЕНОРИЈА ВО ОХРИД: СРЕДНОВЕКОВНА ИСТОРИЈА, КУЛТУРА И УМЕТНОСТ

Резиме

Предмет на истражување на докторската дисертација се општите историските, културни, социолошките, социо - културните и уметничките аспекти на животот во средновековната болничка енорија во Охрид во периодот од речиси цело столетие, т.е. од почетокот на XIV век сè до почетокот на XV век, како и влијанието коешто тие го имале врз живописот кој настанал во трите храма на охридската болничка енорија. Притоа, продлабочено од истражувачки аспект и интердисциплинарно во однос на методологијата, се анализирани: историските прилики, развојот и улогата на Охридската архиепископија и нејзиното влијание врз културниот и уметничкиот живот, личностите и случувањата значајни за формирањето, развојот и функционирањето на Болничкото Маало, улогата и заложбите на монашкото сестринство кое во наведениот период ја менаџирало болничката енорија, како и значајните достигнувања на црковните и световните авторитети во сферата на ликовното творештво. Сите овие аспекти на истражување ќе водат кон главната задача на трудот – сеопфатна анализа на уметничките дострели постигнати во живописот, преку интердисциплинарното истражување на црквите: Св. Никола Болнички, Св. Богородица Болничка и Мал Св. Климент.

Цел на истражувањето беше темелна обработка и анализа на сите аспекти поврзани со охридската болничка енорија и нејзиниот култно-уметнички живот во XIV столетие. За пристапување кон таа цел, најпрво беше потребно прибирање на сите публикувани трудови и материјали кои во поголем или помал дел се однесуваат на болничката енорија во Охрид, нејзината историја и уметничките карактеристики на спомениците кои таа ги опфаќа. Потоа се пристапи кон прибирање на непубликувани материјали меѓу кои конзерваторските и археолошките елаборати и проекти реализирани во текот на изминатиот век,

како и резултатите од истите. Се утврди ликовната граѓа која во голем дел досега е само набројувана, но не и документирана и публикувана. Со тоа е овозможен увид во содржината на сликаната програма на трите цркви во целина. Разгледувањето на просторното обликување на наосот и неговиот однос кон припратата, овозможи појасна слика за основните принципи кои биле насока при распоредувањето на иконографските содржини. Анализата на иконографијата на сцените, исто така донесе интересни резултати. Таа покажа дека бројот на литерарни предлошки и извори кои послужиле за насликаните композиции и претстави, е доста збогатен со делови кои потекнуваат од црковната поезија и богословската книжевност. Отсликувајќи го духот на времето, истакнати химни, канони, тропари, псалми и молитви се преточени во ликовен израз врз ѕидовите на малиот архитектонски простор. Мора да споменеме дека голем дел од иконографскиот репертоар е исполнет со богословски симболизам. На тематски план, сликарството на овие три цркви носи извесни новини. Сликаната програма на Свети Никола Болнички ќе биде основа која ќе ја следат понатаму сите еднобродни заветнини во охридскиот културен круг. Внимателно обмисленият распоред и меѓусебната поврзаност на тематските содржини, влијаеле врз обликувањето на идејниот акцент на одредени теми и претстави. Од особена важност е ликовната претстава на владетелската идеологија. Оваа „слика на власта“ е од посебно значење и го покажува односот на новонастанатите историски услови и одразот кој го имале врз архиепископскиот град.

Идејните основи искажани преку јазикот на сликата придонесуваат живописот во трите болнички цркви да го разгледаме како специфичен историски извор, преку кој се потврдуваат и согледуваат нови сознанија за културно - историските, социолошките, социо - културните и уметничките аспекти на живот во средновековната болничка енорија во Охрид.

Клучни зборови: средновековна уметност на XIVвек, Охрид, охридска болничка енорија, ѕидно сликарство, Свети Никола Болнички, Света Богородица Болничка, Мал Свети Климент

Научна област: Историја на уметност

Под област: Средновековна уметност

THE OHRID HOSPITAL NEIGHBORHOOD: MEDIEVAL HISTORY, COULTURE AND ART

SUMMARY

The subject of research of the doctoral dissertation is the general historical, cultural, sociological, socio-cultural and artistic aspects of life in the medieval Hospital Parish in Ohrid during the period of almost a whole century, from the beginning of the 14 th century to the beginning of the 15th century. As well as the influence it had on the mural painting that was created in the three temples of the Ohrid Hospital Parish. In doing so, in depth from a research point of view and interdisciplinary in terms of methodology, the following are analyzed: the historical occasions, the development and the role of the Ohrid archdiocese and its influence on the cultural and artistic life, the persons and events significant for the formation, development and functioning of the Hospital neighborhood, the role and the efforts of the monastic sisterhood that managed the Hospital Parish in the mentioned period, as well as the significant achievements of church and secular authorities in the sphere of artistic creativity. All these aspects of research will lead to the main task of the paper – a comprehensive analysis of the artistic achievements achieved in painting, through the interdisciplinary research of the churches: St. Nikola Bolnicki, St. Bogorodica Hospital and Lesser St. Clement.

The aim of the research was a thorough processing and analysis of all aspects related to the Ohrid Hospital Parish and its cultural and artistic life in the 14th century. In order to approach that task, first of all, it was necessary to collect all the published works and materials that, to a greater or lesser extent, refer to the hospital parish in Ohrid, its history and the artistic characteristics of the monuments that it covers. Then the collection of unpublished materials was started, including the conservation and archaeological reports and projects realized during the past century, as well as the results of the same ones. The art material has been determined, which until now has mostly been listed, but not documented and published. This enables an insight into the content of the illustrated program of the three churches as a whole. Examining the

spatial design of the nave and its relationship to the narthex, provided a clearer picture of the basic principles, which were the direction in the arrangement of the iconographic contents. Analysis of the iconography of the scenes also yielded interesting results. She showed that the number of literary templates and sources that served for the painted compositions and representations is quite enriched with parts that come from church poetry and theological literature. Reflecting the spirit of the times, prominent hymns, canons, troparion, psalms and prayers are translated into artistic expression on the walls of the small architectural space. We must mention that a large part of the iconographic repertoire is filled with theological symbolism. On the thematic level, the painting of these three churches brings certain novelties. The pictorial program of St. Nicholas Hospital will be the basis that will be followed by all single-ship testaments in the Ohrid cultural circle. The carefully considered layout and interconnection of the thematic contents influenced the shaping of the ideological emphasis on certain topics and representations. Of particular importance is the artistic representation of the ruler's ideology. This "image of the government" is of special importance and shows the relationship of the newly created historical conditions and the reflection they had on the archiepiscopal city.

The ideological foundations expressed through the language of the image contribute to consider the painting in the three hospital churches as a specific historical source, through which new knowledge is confirmed and perceived about the cultural-historical, sociological, socio-cultural and artistic aspects of life in the medieval Hospital Parish in Ohrid.

Keywords: 14th century medieval art, Ohrid, Ohrid Hospital Parish, frescopainting, iconography, St. Nicola Bolnicki, Mother of God Bolnicka, Lesser St. Clement

Scientific field: Art History

Special topics: Medieval Art

СОДРЖИНА

ПРЕГЛЕД НА ДОСТИГНУВАЊАТА НА НАУЧНАТА ДИСЦИПЛИНА ПОВРЗАНИ ЗА ПРЕДМЕТОТ НА ИСТРАЖУВАЊЕ. 12

ИСТОРИСКИ ХОРИЗОНТ НА ОХРИДСКАТА БОЛНИЧКА ЕНОРИЈА ВО XIV ВЕК 29

СВЕТИ НИКОЛА БОЛНИЧКИ. 40

АРХИТЕКТУРА 40
КТИТОР И ВРЕМЕ НА НАСТАНУВАЊЕ НА ЖИВОПИСОТ 41
ПРОСТОРНО ОБЛИКУВАЊЕ И НЕГОВОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ ТЕМАТСКАТА ПРОГРАМА НА ЖИВОПИСОТ ВО ЦРКВАТА 42
ПРОГРАМА НА СВОДОТ 43
ПРОГРАМА НА ОЛТАРОТ 46
ПРОГРАМА НА НАОСОТ 61
СТИЛСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ 133
ПРОГРАМА НА ТРЕМОТ 138
ЖИВОПИСОТ ОД 1480/81 ГОДИНА 149

СВЕТА БОГОРОДИЦА БОЛНИЧКА 163
АРХИТЕКТУРА 163
КТИТОР И ВРЕМЕ НА НАСТАНУВАЊЕ НА ЖИВОПИСОТ 166
ПРОСТОРНО ОБЛИКУВАЊЕ И НЕГОВОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ ТЕМАТСКАТА ПРОГРАМА НА ЖИВОПИСОТ ВО ЦРКВАТА 171
ПРОГРАМАТА НА ПОПРЕЧНИОТ ТРАВЕЈ 172
ПРОГРАМА НА ОЛТАРОТ 189
ПРОГРАМА НА НАОСОТ 212
СТИЛСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ 288

МАЛ СВЕТИ КЛИМЕНТ 292

АРХИТЕКТУРА 293
КТИТОР И ВРЕМЕ НА НАСТАНУВАЊЕ НА ЖИВОПИСОТ 295

ПРОСТОРНО ОБЛИКУВАЊЕ И НЕГОВОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ ТЕМАТСКАТА ПРОГРАМА НА ЖИВОПИСОТ ВО ЦРКВАТА 295

ПРОГРАМА НА ОЛТАРОТ 295

ПРОГРАМА НА НАОСОТ 315

СТИЛСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ 351

ОРНАМЕНТАЛЕН УКРАС 354

ЗАКЛУЧОК. 360

ЛИТЕРАТУРА СО СКРАТЕНИЦИ 364

ЦРТЕЖИ И ФОТОГРАФИИ 485

ПРЕГЛЕД НА ДОСТИГНУВАЊАТА НА НАУЧНАТА ДИСЦИПЛИНА ПОВРЗАНИ ЗА ПРЕДМЕТОТ НА ИСТРАЖУВАЊЕ

Денешниот модерен град Охрид е распространет на брегот на белото езеро, околу падините на двата рида кои го сочинуваат неговото старо јадро. Тоа јадро со своите убави високи куќи и тесни сокаци крие богатство од културно - историски и уметнички споменици. Една таква група споменици се наоѓа во близина на Долна порта, веднаш зад бедемот кој го опкружувал долниот град. Тоа се трите мали еднобродни цркви: Свети Никола, Света Богородица и Свети Климент (Мал Свети Климент), околу кои била организирана и културно цветала охридската болничка енорија.

Во времето кога охридските старини почнале да се откриваат, вниманието било свртено кон катедралната црква Света Софија и второто архиепископско седиште, црквата Света Богородица Перивлепта, додека малите цркви скриени во тесните охридски сокаци долго време биле заборавени што се огледа во степенот на нивната оштетеност и на некои места, уништеност. Во текот на изминатите времиња, пред Втората светска војна, биле вршени самоиницијативни поправки и интервенции со цел да се врати стариот одамна изгубен сјај, но во најголем дел таквите активности повеќе ги оштетиле старите градби отколку забот на времето и природните катастрофи. Првобитните архитектонски форми биле призидани и преуредени при што неповратно се изгубил дел од живописот. Кон крајот на педесеттите години од минатиот век, започната е голема кампања за заштита и конзервација на трите цркви во Болничкото Маало , при што е зајакната архитектурата и спасен е голем дел од фрескоживописот од првичната декорација.

Вниманието на еминентните изучувачи на средновековната уметност, прва го привлекла црквата посветена на Свети Никола [1]. Најрани податоци за

[1]Н.П. Кондаковъ, *Македония*, С.П. 1909, 236; С. Симић, *Охрид, опис града и околине*, 1925, 45; Ђ.Мано-Зиси, *Мали прилози о живопису XIV века охридских цркава*, Београд 1931; Ф. Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду*, ГСНД 1933, 157-180; С. Радојчић, *Портрети српских владара*, Скопље 1934, 57.

болничката црква може да се најдат во белешките и извештаите на рускиот историчар на уметност Н. П. Кондаков во книгата *Македония. Археологическое путешествие*, издадена од страна на Одделението за руски јазик и словенштини при Империјалната академија на науките во Санктпетербург, во 1909 г. Кондаков, чија специјалност биле иконите, во воведниот дел кој се однесува на Охрид, прво се осврнува на значењето на архиепископскиот град, неговата географска положба како и социо-економската состојба која ја затекнал. Ја разгледува и можноста, Охрид да е одамна изгубената Јустинијана Прима, притоа цитирајќи го мислењето на проф. Голубински [2]. По описите на природата и езерото започнува со опишување на спомениците. Во текот на XVII век, во Охрид имало 33 цркви и 11 параклиси од кои останале активни само осум. Меѓу наведените цркви како седма е црквата Свети Никола на болницата во загради Геракомија [3]. Кондаков вели дека малата црква „на болницата“ на грчки се викала Геракомија. Зошто настанала забуната не е јасно, мора да го свртиме вниманието на фактот дека црквата Св. Никола Геракомија постоела во 1909 г., кога Кондаков го посетил Охрид, , но не е наведена во неговиот список. Дека се работи токму за болничката црква, а не за црквата Св. Никола Геракомија која се наоѓа во непосредна близина, дознаваме од описот на Кондаков на влезната врата изработена во плитка резба, заокружена со украсен метален опков. Описот го започнува со сведоштвото дека не нашле никакви записи во храмот, но според одликите на изведбата на градбата ја сместува во XIV век. Состојбата на храмот била многу лоша, а фреските поцрнети од саѓи и прашина, така што вниманието му го задржала единствено влезната порта, изработена од масивно дрво и железен опков, која ја опишува детално и прави анализа, сместувајќи ги во врвот на изработки од тој тип со „исклучиво грчко“ потекло и квалитет [4].

Во списанието *Старинар* издадено во Белград во 1931 г., ќе се најде текстот на Ѓ. Мано-Зиси, *Мали прилози о живопису XIV века охридских цркава* во кој тој обрнува внимание на малата црква Св. Никола Болнички [5]. Во неколку реда тој пишува дека се работи за црква со „интересен“ живопис од XIV век, во припратата

[2]Е. Е. Голубннскій, *Краткій очеркъ историш православлапныхъ церквей болгарской, сербской и румынской или молдовалашской*, Москва 1871, стр. 109—123.
[3]Кондаковъ, *Македония*, 234.
[4]Idem., 235-237.
[5]Ђ. Мано-Зиси, *Мали прилози о живопису XIV века охридских цркава,* Старинар, Београд 1931, 135.

каде се насликани ликовите на цар Душан, Јелена и Урош, архиепископот Никола. Новиот слој, кој тој го датира во XVII век, „се држи на сламка“ и предлага што поскоро да се симне за да не се изгуби засекогаш [6].

Малиот болничкиот храм посветен на Свети Никола, го привлекол вниманието и на учениот проф. Франце Месеснел, кој во 1933 г. пишува исцрпен монографски труд за архитектурата и живописот кој го затекнал во црквата. Тогашните услови и состојбата во која се наоѓал храмот, сосема оправдуваат некои од неговите пропусти, меѓу кои е и приближното датирање на настанокот на фреските во храмот [7]. Живописот на болничката црква бил во многу лоша состојба и не дозволувал подетална анализа, но сепак, проф. Месеснел го датира живописот доста блиску до неговата реална хронолошка граница: прво се потпира на стилската анализа и вели дека *„овие стилски појави се од втората четвртина на XIV век“* [8] и од друга страна, на основа на возраста на портретот на младиот крал Урош, настојува да постави што поконкретни граници и го сместува настанокот на живописот во 1350/51 година [9]. Тука мора да се истакне дека границата на оваа хронологија не правела никаква разлика помеѓу фреските во внатрешниот дел на храмот и фреските од првиот слој на фасадната страна на јужниот sид каде што се претставени портретите на охридскиот архиепископ Никола, членовите на владетелската куќа на Немањиќите и нивните прародители. Што се однесува на датирањето на фреските насликани на фасадната страна на западниот sид и вториот слој на фасадната страна на јужниот sид, Месеснел, ги сместува дури во крајот на XVI век [10]. Благодарение на неговиот труд достапна ни е композицијата Визијата на Св. Петар Александриски која во 1928 г. се одронила од фасадната страна на јужниот sид.

Во периодот на педесеттите години од минатиот век, внимание привлекла состојбата на архитектурата и живописот која била алармантна и ако не се извршат конзерваторски интервенции, тие ќе бидат засекогаш изгубени [11]. Во

[6]Idem., 135.
[7]Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду*, 157-180.
[8]Idem., 165.
[9]Idem., 174.
[10]Idem., 167.
[11]К. Балабанов, *Елаборат за конзервација на живописот на црквата Св. Никола Болнички во Охрид,* Скопје 1959*.* Сакам да изразам благодарност на раководството на НУ Конзерваторски центар на Р Македонија кои ми овозможија увид во нивната интерна документација за потребите на овој докторски труд.

текот на 1959/60 г. конзерваторскиот центар на СР Македонија од Скопје, под раководство на К. Балабанов и арх. К. Томовски ќе ги започнат конзерваторските заштитни работи паралелно на двете цркви во Болничкото Маало, Св. Никола и Св. Богородица Болничка. Резултатите од нивната работа се содржани во два посебни текста кои се издадени во Културно наследство од 1961 г. [12]. Коста Балабанов прво дава краток преглед на литературата во која се спомнува црквата Св. Никола Болнички и вели дека заради лошата состојба на фреските, нивно точно опишување и датирање не било можно. За време на конзерваторските работи бил откриен голем дел од поцрнетите фрески и натписи [13]. Првиот текст, кој се однесува на годината на завршувањето на живописот во внатрешноста на црквата, бил испишан во правоаголно поле на источниот дел од јужниот ѕид. Полето со димензии 0.35х0.30 см, заокружено со широка црвена бордура, го зафаќа горниот лев агол од просторот каде е насликана претставата на св. Кирил Александриски. Понатаму, К. Балабанов ги опишува буквите, во бела боја со големина од 8 см и широчина 6 см, испишани во два реда врз ќерамидно-црвен фон и прави реконструкција на годината 6821, односно 1313-1314 г. [14] Вториот натпис кој бил откриен се наоѓа во правоаголно поле над западната врата и го опфаќа просторот меѓу вратата и нишата во која е претставена Богородица со Христос. Текстот бил испишан во два реда, на бел фон биле испишани букви со црвено-црна линија [15]. Испишаните букви биле со димензии: височина 4 см и ширина 3 см. Половина од полето е уништено, а таму каде што се сочувале букви, тие се доста избледени. Од она што е сочувано е годината на живописување на вториот слој фрески на западниот надворешен ѕид, кои Балабанов ги чита како 6889, односно 1381-2 г. [16]. Со овие нови сознанија, К. Балабанов доаѓа до заклучок дека сликарството во Св. Никола Болнички потекнува од четири периоди, и тоа:

[12]К. Балабанов, *Нови податоци за црквата Св. Никола Болнички во Охрид*, Културно наследство, Скопје 1961, 31-44; К. Томовски, *Конзервација на црквата Св. Никола Болнички и Богородица Болничка во Охрид,* Културно наследство, Скопје 1961, 95-100.
[13]Балабанов, *Нови податоци,* 31-32.
[14]Idem., 32; во текот на нашето истражување увидовме дека во документацијата која ги содржи елаборатот, резултатите од конзерваторските работи и техничката документација не постои калк, цртеж или било каков запис кој се однесува на новооткриените натписи во текот на конзервацијата на црквата Св. Никола Болнички. Во една реченица од Извештајот за извршени проби во црквата Св. Никола Болнички од 1976 г., стои дека во текот на претходните конзервации дел од натписот во наосот, каде што била испишана годината на живописување е оштетен и дека на тој дел продолжило да се формира шалитра.
[15]Балабанов, *Нови податоци,* 32.
[16]Idem., 32-33.

1. Од 1313 г., се фреските во внатрешниот дел на храмот [17].
2. Од 1334-1345 г., се фреските од надворешната страна на јужниот ѕид на кој се насликани портретите на архиепископот Никола, владетелското семејство и нивните прародители [18].
3. Од 1381 г., се фреските од вториот слој на надворешната страна на западниот ѕид [19].
4. Од втората половина на XV век [20] (или XVI век) [21] се фреските на источниот ѕид на јужната капела.

Во понатамошниот дел од текстот се наброени и накратко опишани композициите, светителите во цел раст и светителските бисти во медаљони [22].

Во истото издание на Културно наследство од 1961 г., се нашол и текстот на главниот архитект на Конзерваторскиот центар на СР Македонија задолжен за конзервација на архитектурата на двете болнички цркви, арх. Крум Томовски [23]. Во овој текст тој дава краток опис на состојбата во која се нашле двете цркви и интервенциите кои биле направени за да се зачуваат истите. Како архитект, тој ги истакнува спецификите на архитектонските форми кај двете цркви; кај Свети Никола Болнички отворената камбанарија на западната фасада [24] прифаќајќи го мислењето дека се работи за влијание на архитектурата на Јадранското Приморје [25]; кај црквата Богородица Болничка го нагласува присуството на издигнатиот напречен свод, со што е добиена жива, динамична игра на покривната конструкција, пример кој во Охрид се среќава кај црквите Св. Константин и Елена и Св. Ѓорги во Годивје [26], и двете од XV век, додека слични примери се среќаваат во Грција [27].

По повод 10-годишнината од основањето на Народниот музеј во Охрид во 1961 г., издаден е Зборник на трудови посветен на XII меѓународен конгрес на византолозите. Во овој зборник се наоѓаат два текста кои се однесуваат на

[17]Idem., 33.
[18]Idem., 31,33-36.
[19]Idem., 32-33, 36, цртеж 2.
[20]Idem., 33.
[21]А. Николоски, Д. Ѓорнаков, К. Балабанов, *Споменици на културата во НР Македонија*, Скопје 1961 г., 242 го наведува и овој период.
[22]Балабанов, *Нови податоци,* 36-44.
[23]Томовски, *Конзервација на црквата,* 95-100.
[24]Idem.,*Конзервација на црквата,*95.
[25]Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду*, 157-180.
[26]Томовски, *Конзервација на црквата,* 97.
[27]G. Millet, *L'ècole greque dans l'arclitecture byzantine*, Paris 1916, 52.

средновековната архитектура и уметност во Охрид [28]. Во текстот *Средновековната архитектура во Охрид* на Ѓ. Бошковиќ – К. Томовски, по опширниот дел кој се однесува на географското лоцирање на градот, неговиот архитектонски план и претставување на позначајните културни споменици во Охрид, се дава краток опис и на малите еднобродни храмови кои се наоѓаат на територија на Охрид и во неговата околина. Поделени се во две групи, според тоа дали го задржале првобитниот полуобол свод или имаат дрвена таваница. Првата група ја предводи црквата Свети Никола Болнички за која е прифатено мислењето дека е изградена пред 1313 г. [29]. Покрај дадената основа и пресек се спомнува само камбанаријата на западната фасада [30], која ја карактеризираат како јадранско влијание [31]. Во втората група еднобродни заветнини во охридскиот крај спаѓа црквата Св. Богородица Болничка [32]. Значајно за спомнување кај оваа црква е надвишениот полуцилиндричен свод кој претставува еден вид издигнат трансепт, сечејќи го потесниот надолжен полуовален свод [33]. Вториот текст во овој Зборник се однесува на *Средновековното сликарство во Охрид* чии автори се Р. Љубинковиќ – М. Ќоровиќ-Љубинковиќ [34]. Сликарството на Свети Никола Болнички се разгледува во однос на двата најзначајни средновековни споменици во Охрид, Св. Софија и Св. Богородица Перивлепта при што се дошло до заклучок дека отстапува од уметничката креација и квалитет на овие два споменици [35]. Р. Љубинковиќ и М. Ќоровиќ-Љубинковиќ го прифаќаат датирањето на фреските предложено од К. Балабанов [36], така:

I Сликарството од 1313 г., во внатрешноста на наосот го карактеризираат како бледо и неуспешно дело на локална работилница [37].

---

[28]Зборник на трудови (посебно издание), Народен музеј во Охрид, Охрид 1961 г.
[29]Балабанов, *Нови податоци,* 31-44; Ђ. Bošković – К. Tomovski, *Средновековната архитектура во Охрид,* Зборник на трудови (посебно издание), Охрид 1961, 89 – 94.
[30] Bošković – Tomovski, *Средновековната архитектура во Охрид,* 93-94.
[31]Idem., 95 – јадранското влијание во изведбата на отворената камбанарија на западната фасада на црквата Св. Никола Болнички е без да се даде подетално објаснување за наведениот заклучок или да се укаже на споменици од кои потекнува тоа .
[32]Idem., 95-96.
[33]Bošković – Tomovski, *Средновековната архитектура во Охрид*, 95-97.
[34]R. Ljubinković – M. Ćorović-Ljubinković, *Средновековното сликарство во Охрид,* Зборник на трудови (посебно издание), Охрид 1961, 101-148.
[35]Ljubinković – Ćorović-Ljubinković, *Средновековното сликарство во Охрид,* 125.
[36]Idem., *Средновековното сликарство во Охрид*, 125, 132-133, 138-139.
[37]Idem., *Средновековното сликарство во Охрид*, 125.

II Сликарството на јужниот фасаден ѕид од 1343-45 г., како ктиторство на охридскиот архиепископ Никола по својата концепција и по својата историска содржина го карактеризираат како исклучително во Охрид. Веројатно, од овој период се две престолни икони од иконостасот на Св. Никола Болнички [38], едната е т. н. Душанова Богородица и икона на Св. Никола [39]. На нив забележале западни елементи во стилот – колоритот и поневообичаената иконографија, по што заклучуваат дека иконите се донесени од страна или сликарот бил од оние западни зографи кои работеле за Душан во Дечани [40].

III. За сликарството на надворешната страна на западниот ѕид е прифатено датирањето од 1380 - 1381 година [41]. Изборот на композиции и светителски претстави е рефлексија на исклучителните историски настани од 1371 год. [42].

IV Непознат сликар од XVI век, го извел живописот на вториот слој фрески на фасадната страна на јужниот ѕид. Споредувајќи ги фигурите од Визијата на св. Петар Александриски со истата композиција од св. Ѓорги во Костур, дошле до заклучок дека сликарот во Охрид во целост ја пресликал истата композиција од Костур од каде што најверојатно и потекнувал [43].

За живописот на Св. Богородица Болничка, Р. Љубинковиќ и М. Ќоровиќ-Љубинковиќ ќе кажат дека, првобитниот живопис е сроден со извесни делови од живописот во Св. Софија од времето на нејзината обнова во XIV век [44]. Сликарот на вториот слој на живописот, во црквата Св. Богородица Болничка, е љубител на старите мотиви и внесува неочекувани детали во рамки на композициите [45]. Како заклучок е извлечено дека сликарството во малите охридски заветнини, со тоа и во болничките цркви, е потчинето на верската програма, склоност кон

[38]Idem., *Средновековното сликарство во Охрид*, 132-133.
[39]Idem., *Средновековното сликарство во Охрид*, 133; Ј. Мацан, *Охридските икони*, Културно наседство, Скопје 1959, 78-80.
[40]Ljubinković – Ćorović-Ljubinković, *Средновековното сликарство во Охрид*, 133.
[41]Idem., *Средновековното сликарство во Охрид*, 138-139.
[42]Idem., *Средновековното сликарство во Охрид,* 139.
[43]Ljubinković – Ćorović-Ljubinković, *Средновековното сликарство во Охрид*, 139, 142; за Визијата на Св. Петар Александриски во Св. Ѓорги во Костур види S. Pelekanidis, Kastoria, Thesaloniki 1953, 190. Освен сличност во изведбата на главата на Св. Петар Александриски, други сличности помеѓу двете фрески нема. Претставата во Костур е сочувана до половина така што не може да кажеме дека се работи за издолжена фигура каква што е во Охрид, нема ни доволно простор за да биде издолжена како што е во Охрид. Во Костур, Христовата претстава е поставена на едноставна чесна трпеза, додека во Охрид таа е украсена со богато драпирана ткаенина. Христос е опкружен со тројна зрачеста мандорла, додека во Костур отсуствува мандорлата. Сликарскиот речник на двата мајстори е сличен, но не може да се каже и идентичен ниту дека се работи за ист зограф.
[44]Ljubinković – Ćorović-Ljubinković, *Средновековното сликарство во Охрид,*133.
[45]Idem., *Средновековното сликарство во Охрид,* 140.

угледување и копирање на попознатите и поатрактивните иконографски и ликовни решенија, како и тоа дека Охрид не бил креативен центар, но ја одржувал творечката активност [46].

За првото издание на Зборникот за ликовни уметности од 1965 г., С. Радојчиќ ќе напише текст *Една сликарска школа од втората половина на XV век* (*Једна сликарска школа из друге половине XV века)* [47] во кој ќе даде појасна слика за стилот и потеклото на живописот на јужната капела и вториот слој фрески на фасадната страна на западниот ѕид. Надоврзувајќи се на истражувањата на С. Пелеканидис и А. Ксиногопулос [48], тој идентификува уште три споменици во кои работела оваа сликарска школа, меѓу кои е и Св. Никола Болнички [49]. Заедничка нишка што се провлекува во сите цркви во кои работело ова непознато ателје е сличен избор на теми и нивниот распоред. Иако декорацијата зависела од внатрешниот простор, постојат незначајни разлики меѓу декорацијата на малите и големите зданија. Во највисоката зона биле претставени Големите празници, под нив Христовите страдања и во најниската зона, стоечки светители. Се истакнува изгледот на светителите во првата зона, особено претставите на светите воини [50]. Живописот во Св. Никола Болнички е фрагментарен, а конзервацијата во 60-тите години го доуништила и изгубен е голем дел. Целината на овој живопис не може ни приближно да се реконструира. Од фотографиите и записите на претходните изучувачи, како и од неговите истражувања, Радојчиќ ќе заклучи дека олтарниот простор на охридската капела бил слично декориран како и капелата на монахињата Евпраксија [51]. Од исто време, но не и од ист стил, се и фреските на надворешната страна на западниот ѕид [52]. Најголеми сличности сликарството од охридската болничка црква, тој наоѓа со костурската црква Св. Никола, и тоа во стилски идентичните ликови на св. Петар Александриски. Инаку, охридскиот сликар се двои од останатите во групата со пропорциите на фигурите во рамки на композициите. Слика големи

[46]Idem., *Средновековното сликарство во Охрид*, 144 - 148.
[47]С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века,* ЗЛУ 1, Нови Сад 1965.
[48]Pelekanidis, *Kastoria I*, 190; A. Ksinogopulos, *Σχεδίασμα ίστορίας τῆς υρησχεντιῆς Ζωγραψιχῆ μετὰ τῆν ἄλωσιν*, Atina 1957; Радојчић, *Једна сликарска школа*, 69-102.
[49]Радојчић, *Једна сликарска школа*, 74-75.
[50]Idem., 75.
[51]Idem.,83-84.
[52]Idem,, 83.

глави на мали тела, за што најверојатно се инспирирал од византиското минијатурно сликарство од доцниот XIV век [53].

Ревизија на претходните текстови поврзани со датирањето на подигањето на Св. Никола Болнички и на нејзиното живописување прави проф. П. Миљковиќ-Пепек во неговиот текст *О датирању фресака охридске цркве Св. Никола Болничког,* објавен во Белград во 1969 г. како дел од Зборникот во чест на С. Радојчиќ [54]. Поттикнат од текстот на К. Балабанов кој дава радикално нови измени во датирањето на градбата и живописувањето, чии заклучоци биле безрезервно прифатени од дел од тогашната научна јавност [55], проф. Миљковиќ-Пепек ги ревидира фактите врз кои се потпира Балабанов и дава ново мислење [56]. Најпрво се осврнува на живописот на источниот ѕид од јужниот параклис на св. Никола Болнички, за кој утврдува дека, несомнено, настанал истовремено кога и тој на надворешната страна на западниот ѕид. Во овој случај се работи за две сликарски раце со индивидуален ликовен стил, нешто што го воочил и С. Радојчиќ [57]. Понатаму во текстот, проф. Миљковиќ-Пепек укажува на погрешното читање на откриениот текст, кој во тек на конзервацијата на црквата бил и дополнително оштетен, при што настанала забуната кај другите истражувачи на овој споменик [58]. Остатоците од овој натпис се претставени во цртеж со произволни димензии бидејќи не се калкирани според оригиналот, кои довеле до погрешно дешифрирање на годината на живописување, прочитана како ЯΩКА = 6821 = 1313/14. Цртежот како основа на ликовите, фигурите и композициите од средновековниот живопис, претставува дополнување и препознатлив метод на проф. Пепек. Така и со натписите од Св. Никола Болнички, тој ги калкирал преостанатите остатоци, ги исцртал, што довело до преиспитување на годината на живописување на црквата и нејзино корегирање [59]. Во светло на новите резултати се чита годината ЯΩМΔ = 6844 = 1336, што би објаснило и голем дел од

[53]Idem., 83.
[54]П. Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака охридске цркве Св. Никола Болничког,* in: Зборник С. Радојчића, Београд 1969.
[55]Ljubinković – Ćorović-Ljubinković, *Средновековното сликарство во Охрид*, 125; Bošković – Tomovski, *Средновековната архитектура во Охрид*, 93; Томовски, *Конзервација на црквата Св. Никола Болнички*, 95.
[56]Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака*, 198.
[57]Idem., 198; Радојчић, *Једна сликарска школа*, 73, 83.
[58]Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака*, 199-200.
[59]Idem., 199.

стилските и концепциските особености на фреските [60]. Во контекст на утврдениот датум (1336 г.) се разгледува прашањето за присуството на претставата на архиепископот Никола во рамки на портретната галерија на фасадната страна на јужниот ѕид и неговото можно ктиторство на храмот. На овој ѕид се насликани, од запад кон исток: Св. Трифун, охридскиот архиепископ Никола, допојасната претстава на Св. Никола претставен во лунета, кралот Стефан Душан и кралица Елена кои ги благословува од сегмент од небо Христос Емануел, младиот крал Урош, Св. Сава и Св. Симеон Немања [61]. Во третата деценија на XIV век, Охрид влегува во составот на моќната српска држава[62], имајќи го ова во предвид, како и годината на завршување на сликарството во внатрешноста на градбата се поставува прашањето за присуството на фигурата на архиепископот Никола и неговата можна ктиторска улога [63]. Одговорот, најверојатно, треба да се бара во можноста архиепископот Никола да бил поставен на чело на охридската црква веднаш по заземањето на Охрид (1334г), односно 1335/6 г., време кога е подигната црквата Свети Никола [64]. Претходникот на Никола, Антим Метохит, како експонент на византиската државна и црковна власт тешко дека можел да преземе напори за подигање и живописување на било каков храм. Со падот на Охрид, секако бил загрозен и архиепископскиот престол на Антим Метохит, што би значело дека тој набргу го напуштил градот за да ги брани своите права со помош на Константинопол. Неговото име се спомнува во два извори по 1340 г., но како поранешен архиепископ [65]. Логичниот заклучок при ваквата поставеност на нештата кој го дава проф. Пепек е дека подигнувањето, како и живописувањето на црквата Св. Никола Болнички во 1336 г., може да се поврзе само за личноста на архиепископот Никола кој покасно, со стабилизирање на позицијата и со поддршка на кралот Душан ја подигнал и припратата на

[60]Idem., 200.
[61]Гроздановˊ, *Охридско ѕидно сликарство,*56-57.
[62]Б. Конески, *Културната улога на Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961; Т. Томоски, *Охрид од крајот на XIV век*, Зборник на трудови, Охрид 1961; Ц. Гроздановˊ, *Охрид и Охридската архиепископија во XIV век*, Историја XVI,1, Скопје 1980; Д. Ѓорѓиев, *Македонија под османлиска власт*, Историја на Македонскиот народ, Скопје 2008; P. Kuzman, *Ohrid: World Heritage Site*, Skopje 2009.
[63]Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака,* 200.
[64]Idem., 200.
[65]Ц. Гроздановˊ, *Прилози познавању средњевековне уметности Охрида,* ЗЛУ 2 (Нови Сад 1966), 208; Б. Бабић, *На маргинама историје манастира Трескавца*, ЗЛУ 1 (Нови Сад 1965), 23-29.

храмот каде на надворешниот ѕид се насликани портретите на крал Душан и неговото семејство [66].

Истовремено со текстот на проф. Пепек, излегува и текст на Г. Суботиќ во списанието за средновековна уметност *Зограф бр. 3* во септември 1969 г. [67]. Во овој текст, Суботиќ најпрво дава краток опис на претходните истражувања и ги набројува проблемите со кои се соочиле дотогашните истражувачи [68]. Во настојување да се реши датумот на градење и живописување на Болничката црква, тој прави реконструкција на можните букви кои ги сочинувале десетките и единиците во испишаната година. Воочил дека при читањето не биле разгледани сите можности кои ги овозможуваат остатоците од буквите, како и тоа дека откриениот натпис при конзерваторискиte работи е пренесен како 6821 и преведен со 1313/4 [69], наместо 1312/3 што точно би одговарало [70]. Новото читање кое тој го предлага е ЯΩΝΔ = 6854 = 1345/46 г. [71]. Со оглед дека портретираното кралско семејство е титулирано со крал и кралица, фреските во Св. Никола Болнички мора да настанале во периодот пред пролетта 1346 г., кога Душан се крунисал за цар, и не помлади од 1337 г. кога е роден престолонаследникот Урош кој е насликан со родителите како млад човек [72]. Со ваквото датирање црквата Св. Никола Болнички природно се враќа во стилската група мали споменици од средината и втората половина на XIV век. Во врска со хронологијата на споменикот, Суботиќ не се сомнева ни во ктиторската улога на архиепископот Никола [73]. Тој не ја исклучува можноста архиепископот Никола да ја затекнал малата *„црква на езерото“* и ја обновил. Меѓутоа, неговата претстава во рамки на низата прикажани личности, е единствена во молитвен став, свртен кон патронот на храмот. Ако при тоа се земе во предвид дека храмот е посветен на светител со исто име, многу е уверливо дека архиепископот Никола ја подигнал од основа оваа мала црквичка и ја предал, заедно со скромниот посед на црквата св. Богородица Перивлепта, што се гледа во повелбите кои подоцна ќе ги издаде

[66]Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака*, 200-201.
[67]Суботиђ, *Време настанка цркве Св. Николе Болничког у Охриду*, Зограф 3, Београд 1969.
[68]Суботиђ, *Време настанка*, 16.
[69]Балабанов, *Нови податоци,* 32.
[70]Суботиђ, *Време настанка*, 16.
[71]Idem., 17.
[72]Idem., 17.
[73]Idem., 17.

кралот Душан, за потврда на поседите и привилегиите на Перивлепта [74]. Во записите во кои се обележувала сопственоста на одредени стари ракописи од Охрид, црквата Св. Никола Болнички е наречена Гробница или Гробничка [75], што Г. Суботиќ го поврзува со можноста храмот да бил мавзолеј на архиепископот Никола или можеби во неа бил погребан некој од ктиторите на вториот слој фрески во нартексот и јужната капела во XV век [76].

Во книгата посветена на византиските фрески во Југославија, В. Ј. Ѓуриќ ги спомнува и трите цркви од охридското Болничко Маало [77]. Најголемо внимание добила портретната целина насликана на фасадата на јужниот ѕид на Св. Никола Болнички. Останатите две цркви добиле само краток опис во рамки на хронологијата која се разгледува во делото [78].

Знаењата акумулирани во текот на претходните деценски истражувања, ќе овозможат добра основа за нов преглед на средновековната архитектура и живопис на црквите од Болничкото Маало во рамки на докторската дисертација на Ц. Грозданов одбранета на Филозофскиот факултет во Белград во 1979 г., а публикувана како *Охридското Ѕидно сликарство од XIV век* во Охрид 1980 г., под покровителство на Завод за заштита на спомениците на културата и музеј Охрид [79]. Во рамки на оваа студија влегуваат сите споменици кои настанале во текот на XIV век, меѓу кои се и Св. Никола Болнички, Св. Богородица Болничка и Мал Св. Климент. Описот на архитектурата и програмата на живописот на Св. Никола Болнички е сместен во рамките на второто поглавје кое се однесува на спомениците настанати на крајот на XIII век и почетокот на XIV век. Грозданов го сместува датирањето на изградбата на спомениkот и сликањето на наосот, околу 1330-40 г., земајќи ги во предвид различните мислења [80]. Архитектурата на градбата е опишана во неколку реченици. Што се однесува до сликарството во наосот дава краток монографски приказ на насликаните композиции и фигури, притоа задржувајќи се на поедини композиции (како што се Деизисот, Душите на

[74]А. Соловјев, *Цар Душан у Серезу*, Југословенски часопис I 1-4, Љубљана-Загреб-Београд 1935, 472; Г. Суботић, *Време настанка, 17.*
[75] В. Мошин, *Ракописи на Народниот музеј во Охрид*, Зборник на трудови, изд. Народен музеј Охрид 1961, 185, 188-189, 206-208.
[76]Суботић, *Време настанка, 17.*
[77]В.Ј. Ћурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд , 96-97, 74,89-90.
[78]Idem., 74,89-90.
[79]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* Охрид 1980.
[80]Idem., 38.

праведниците во раката Божја, претставите на св. Климент и св. Ахилиј Лариски), без подлабока иконографска и стилска анализа [81]. Во третата глава посветена на ѕидното сликарство во времето на архиепископот Никола, како прв ктиторски потфат на новиот охридски архиепископ го припишува сликарството на фасадната страна на јужниот ѕид од црквата Св. Никола Болнички [82], каде се насликани, од лево кон десно, Св. Трифун, охридскиот архиепископ Никола, во лунетата над влезот е допојасна претстава на патронот на храмот Св. Никола, потоа следат крал Душан, кралица Јелена, младиот крал Урош, Св. Сава и Св. Симеон Немања [83]. Присуството на оваа портретна целина, Гозданов го објаснува како експресија на новонастанатата политичка ситуација, додека сликарот на овие фрески, по својот квалитет, го доведува на рамниште на Јован Теоријан [84]. Во втората половина на XIV век, на територијата на средновековен Охрид твореле учениците на големиот Јован Теоријан, од кои се истакнува сликарот на јужниот параклис на Св. Богородица Перивлепта, чија работа продолжила во Св. Богородица Болничка [85]. Датумот на изградбата и живописувањето на црквата се расветлени благодарение на Г. Суботиќ, кој посочил на еден запис од грчко пергаментно четвороевангелие од охридската збирка ракописи, заведено како Народен музеј гр. Бр. 75 [86]. Во воведниот дел на ова четвороевангелие се објаснува неговото потекло и намена. Имено, евангелието е поклон на сланичкиот епископ Антониј, кој во престојот во Охрид ја видел од основа подигнатата црква посветена на Богородица со заложбата на игуменот на Климентовиот манастир, пред кого зел завет да го дарува евангелието. Во меѓувреме сланичкиот епископ починал, а неговиот подарок го примил игуменот на Климентовиот манастир, Јаков во 1368 г. [87]. Од првобитната декорација на храмот се сочувале само фреските во олтарниот простор и во долната зона на северниот ѕид [88]. За вториот слој фрески во Богородица Болничка, Гозданов верува дека настанале во првата четвртина на XV век, врз кои се отсликало влијанието на живописот насликан во

[81]Idem.,39, 43, 40-41.
[82]Гозданов, *Охридско ѕидно сликарство од XIV век*, 53-58.
[83]Idem., 56-57.
[84]Idem., 59.
[85]Idem., 145-147.
[86]Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду,* Београд 1971, 36-41.
[87]Idem., 36-41.
[88]Гозданов, *Охридско ѕидно сликарство,*145-147.

црквата Св. Константин и Елена [89]. Малиот храм посветен на градскиот заштитник св. Климент, добива краток приказ на содржината на живописот, без подлабока анализа [90]. Задржувајќи се на ктиторскиот натпис и историскиот контекст во кој настанал, сликарството е анализирано само во општи рамки, додека на архитектурата воопшто не ѝ е посветено внимание [91]. Гроздановв, на стр. 152 во нап. 6, се навраќа на толкувањата на П. Н. Миљков [92], И. Иванов, [93] И. Снегаров, [94] Г. Острогорски [95] и Г. Суботиќ [96], во врска со интерпретацијата на ктиторскиот натпис, и напоменува дека погрешно е протолкуван од страна на Милков и Иванов, што другите автори подоцна само го презеле, сè до толкувањето на Суботиќ, кое е точно. Л. Мојсоска, пак, во нејзиниот извештај за конзервацијата на црквата во 2000 год, свртува внимание на текстот испишан со црвено мастило на позаднината на страна 189, од ракописот Минеј за месец Април од XIV век, инв. бр. 32 (сл.) [97], кој се наоѓа во колекцијата на стари ракописи во НУ Завод и музеј – Охрид. Во него се спомнува името на свештеникот Стефан Вратеила (Тратеила или Братеља), за кој претпоставува дека најверојатно е истиот свештеник, ктиторот на Мал св. Климент. Во записот на Минејот за месец Април, јасно се гледа годината 1348 год. Л. Мојсоска смета дека се работи за иста личност и дека свештеникот Стефан го нарачал Минејот за својата заветнина и со тоа ја поместува годината на градба на црквата, објаснувајќи дека не се нарачува Минеј триесет години порано. Ова тврдење, не е аналитички образложено, бидејќи и двете години се јасно испишани и дескрибирани, нема никаква индиција дека се работи за истото лице, освен личното име, воедно како што вели

[89]Гроздановв, Охридско sидно сликарство,168-169.
[90]Idem., 151-153.
[91]Гроздановв, *Охридско sидно сликарство од XIV век,*151-153.
[92]П. Н. Милюков, *Христианские древности западной Македонии*, in: Известия Русского археологического института в Константинополе. 1899, 95-97. Погрешно ја толкува годината иако јасно се гледа буквата N-7, и ја чита како 6856-1348, наместо 1378. На овој начин го поместува и владеењето на Андреј Гропа, од 1348 до 1379 год. до натписот на гробот на Остоја,од Богородица Перивлепта. Во текстот, понатаму авторот дава список на композициите и светителите сочувани во малиот Климентов храм, idem., 97.
[93]Й. Иванов, *Български старини из Македония* (1908), 42.
[94]И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, I, 344-345.
[95]Г. Острогорски, *Серска Област после Душанове смрти*, Београд 1965, 85 нап. 16, укажал на погрешно читање, но го имал во предвид ктиторскиот натпис, а не текстот од Минејот за месец април бр. 32.
[96]Суботиħ, *Свети Константин и Јелена*, 42-43.
[97]ИНДОК НУ Завод за заштита на спомениците на културата и музеј Охрид, инв. бр. 167.

ктиторскиот натпис, самиот храм бил изграден во време на управата на Андреј Гропа и епископот Григориј II, за што ќе зборуваме понатаму [98].

Архитектурата на Богородичиниот храм во Болничкото Маало добила внимание во монографијата за црквата св. Константин и Елена на Г. Суботиќ, од 1971 год. [99]. Авторот, како што споменавме, го донесува во целост и толкува текстот на записот од пергаментното евангелие кое ни носи индиректни податоци за ктиторот и можната година на изградба и живописување на црквата [100]. Направен е обид да се одгатне личноста на вториот ктитор на изменетата архитектонска форма на градбата, како и на вториот слој живопис на Св. Богородица Болничка, како и времето во кое тој настанал. Г. Суботиќ изнесува веродостојни мислења со кои, по направената анализа се согласуваме [101]. И ктиторскиот натпис од малиот храм посветен на градскиот заштитник, познат како Мал св. Климент, добил внимание во оваа монографија, тој е пренесен и протолкуван во целост [102].

Во книгите: *Византиска Македонија* [103], *Ohrid. Sub Specie Aeternitatis* [104] и во едицијата *„Средновековна Македонија“, Македонија. Миленіумски културно-историски факти* [105], авторката Е. Димитрова прави концизен преглед на историографијата, архитектурата, ликовните програми, стилските и иконографските особености на насликаниот живопис, како и на влијанието кое овие ансамбли го имале врз уметноста во архиепископскиот град во XIV век.

Што се однесува до поединечните композиции насликани во болничките цркви, најголемо внимание од страна на научната јавност добила портретната

---

[98]Авторката ги споредува двата текста, од Минејот за месец април и годината напишана на ктиторскиот натпис, ИНДОК НУ Завод за заштита на спомениците на културата и музеј Охрид, инв. бр. 167 и инв. бр. 168.

[99]Архитектонскиот тип на црквата, Суботиќ ја разгледува во контекст на црквата св. Константин и Елена, како и градската градителска работилница, v. Суботиќ, *Свети Константин и Јелена,* 37-43.

[100]Авторот, преку екстензивна анализа, не само што го донесува целосниот натпис и неговото толкување, дава свое мислење за годината на градење и живописување на св. Богородица Болничка, ibid., op. cit. passim.

[101]Суботиќ изнесува мислење кое го поткрепува со непосредни докази дека ктитор на т.н. втора фаза е деволскиот епископ Григориј, кој пред своето епископување бил игумен на Климентовиот манастир во Охрид, смета дека во последните години од својот живот, деволскиот епископ се вратил повторно на истата позиција, што би дало легитимитет на неговиот ктиторски потфат, без да ја наруши заложбата и волјата на првиот ктитор, игуменот Јаков, cf. ibid., 42-43.

[102]Ibid., 63-63, 122 текст 133.

[103]Коруноски, Димитрова, Византијска Македонија.

[104]П. Кузман, Е. Димитрова, *Ohrid. Sub Specie Aeternita*tis, 192-203.

[105]Е. Димитрова, С. Коруновски, С. Грандаковска, *„Средновековна Македонија“, Македонија. Миленіумски културно-историски факти*, Медиа Принт, Скопје, 2013.

целина насликана на фасадната страна на јужниот sид. Светозар Радојчиќ во *Портрети Српских Владара у средњем веку*, издадена од страна на Музејот на Јужна Србија во Скопје во 1934 г., ги собрал сите портрети на српските владетели кои биле насликани во црквите на територијата на српската средновековна држава, и пошироко [106]. За портретите на кралското семејство и охридскиот архиепископ Никола, Радојчиќ ќе каже дека настанале во последните години од животот на цар Душан [107]. Понатаму во текстот следи краток опис на композицијата и фигурите, без подетална анализа или компарации [108]. Ц. Грозданов дава свое мислење околу можното потекло на охридскиот архиепископ Никола, неговото стапување на архиепископскиот трон и улогата која ја имал во новонастанатите политички односи [109]. Ѓуриќ ја опишува оваа фрескоцелина во историски контекст, во рамките на неговиот текст кој се однесува на три настани од XIV век во средновековна Србија и каква била нивната рефлексија во сликарството [110]. С. Габелиќ, прва ќе се осврне на ликот и иконографијата на Св. Трифун во рамки на оваа портретна целина [111]. Наоѓајќи аналогии во средновековното сликарство на територија на српската средновековна држава, го објаснува присуството на овој светител покрај портретите на кралското семејство [112]. Текстовите кои се испишани на литургиските свитоци кои ги носат архијереите во рамките на Литургиската служба на архијереите, во склоп на олтарната програма во трите болнички цркви, ги донесуваат во целост Г. Бабиќ и К. Волтер [113].

Три композиции од циклусот Христови чуда, насликани на надворешната, фасадна страна на западниот sид на црквата св. Никола Болнички, кои припаѓаат на живописот од 1480 год., ги разгледува И. Панџак-Пинева во нејзината статија во Зборникот на трудови од Научниот симпозиум, 2018 год. [114]. Авторката прави

[106]С. Радојчић, *Портрети Српских Владара у средњем веку*, Музеј Јужне Србије, Скопље 1934.
[107]Idem., 57.
[108]Idem., 57.
[109]Грозданов, *Прилози познавању,* 207-214.
[110]В.Ј. Ђурић, *Три догађаја у Српској држави XIV в. и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4, Нови Сад 1968, 76-87.
[111]S. Gabelić, *O ikonografiji Sv. Trifuna*, Културно наследство 28-29, Скопје 2004.
[112]Gabelić*, O ikonografiji Sv. Trifuna,* 112-114.
[113]G.Babić, Ch. Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, REB 34 (1976), 269-280.
[114]I. Pandzak-Pineva*, „I am the Resurrection and Life": Three scenes from Christ`s Ministry Cucle in St. Nicholas Bolnicki – Ohrid*, Манастир Слепче и Посвизантиската уметност на балканот од XVI и XVII век, ed. С. Цветковски, Зборник на трудови, Демир Хисар 2021, 167-180.

и преглед на живописите, во два одделни труда, во црквите Св. Никола Болнички [115] и Мал св. Климент [116].

[115]И. Панџак-Пинева, *Живописот во наосот на црквата Св. Никола Болнички во Охрид*, Балканославика , Прилеп.
[116]I. Pandzak-Pineva, *The painting program of the church Lesser St. Clement in Ohri*d, Bacanoslavica 52, Prilep 2024.

ИСТОРИСКИ ХОРИЗОНТ НА ОХРИДСКАТА БОЛНИЧКА ЕНОРИЈА ВО XIV ВЕК

Средновековната историја на Охрид и на неговата архиепископија, може да се следи уште од IX век, со ширењето на словенската писменост и создавањето на Охридската книжевна школа [117], која директно влијаела врз развојот на културата и уметноста не само во јадрото на архиепископскиот град туку влијаела и врз епархиите кои биле под нејзина управа [118].

Од почетокот на втората деценија на XIV век, Византиската Империја се соочила со внатрешни борби за превласт. Против императорот Андроник II се побунил неговиот внук, Андроник Млади кој околу себе придобил неколку крупни феудалци. Наскоро оваа меѓусебна борба за превласт се претворила во отворена граѓанска војна [119]. Во династичката борба на византискиот двор, била вмешана и Охридската црква, застапувајќи помирителен став. Главна причина за ваквата улога на Охридската црква, била таа што цариградскиот патријарх Герасим се ставил на страната на Андроник Млади [120]. Немајќи доверба во патријархот Герасим, императорот Андроник II го ангажирал охридскиот архиепископ Григориј, за водење на мировните преговори [121]. Охридскиот архиепископ бил поставен на чело на дваесетичетири члена делегација која била испратена во Регија [122]. По неуспешните преговори, и немајќи избор, императорот Андроник II во 1325 г., го прогласува неговиот внук Андроник за император и совладетел [123] што не ја стивнало борбата за превласт.

---

[117]Од големиот број трудови на оваа тема, го одвојуваме основниот, cf. Н. Л. Туницкий, *св. Климентъ епископъ словенский Сергиевъ Посадь* (1913).

[118]G. Ostrogorsky, *The Byzantine Backgroung of The Moravian Mission*, DOP 19 (1965) 3-18, исто така укажува на политичките и црковните односи коишто , по Моравската мисија, придонеле за ширењето и афирмацијата на богослужбата на словенски јазик од Охрид, v. Idem., 16—18.

[119]Б.Ферјанчић, *Византија и јужни Словени*, Београд 1966, 93-94; *История Византии* т. 3. Москва 1967, 123-126; Б. Панов, *Охрид и неговата област во рамките на Српската држава (1334-1365)*, во: Охрид и охридско низ историјата, книга 1, Скопје 1985, 237-243.

[120]*История Византии,*т.3, 125; Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 237.

[121]*История Византии* т. 3, 125.

[122]И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, I, 159-160; Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 237.

[123]*История Византии,*т.3, 125; Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 237.

Во граѓанската војна во Византија, многу брзо биле вмешани и соседните Србија и Бугарија [124]. Императорот Андроник II во 1326 г. испраќа пратеници на српскиот двор за да обезбеди поддршка од кралот Стефан Дечански (1321-1331) [125]. Ваквата постапка на стариот император довела до разгорување на граѓанската војна, при што територијата на Македонија била изложена на страшни пустошења и пљачкосувања. Во јануари 1328 г., Македонија ја признала власта на Андроник III [126].

Во 1328 г. Андроник Млади влегол во Цариград и ја презел власта со што завршила граѓанската војна во Византија [127]. Набргу, новиот император започнал воена кампања против Србија, при што во 1329 г. византиската војска се насочила кон Охрид, кој бил држен под опсада од српската војска [128]. По отстранувањето на српската опсада на Охрид, византиската војска поддржана од војската на бугарскиот цар Михаил Шишман, започнала офанзива за враќање на изгубените територии. Додека Византијците се бореле во Западна Македонија, војската на бугарскиот цар навлегла во Североисточна Македонија [129]. Во битката кај Велбужд (1330), бугарската војска претрпела голем пораз, бугарскиот цар Михаил Шишман загинал, а тоа директно влијаело на раскинување на византиско - бугарскиот сојуз [130]. По извојувањето на оваа значајна победа, српскиот крал Стефан Дечански се насочил против византиските позиции во Македонија [131], притоа освојувајќи ги градовите Велес, Просек, Штип, Чрешче и Добрун [132].

Стариот и истоштен српски крал, Стефан Дечански не презел решителна акција во тој најповолен момент. Незадоволни од ова, крупните земјопоседници

---

[124]Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 237; Г. Острогорски, *Историја на Византија*, Скопје 1992, 612-614.
[125]*Документи за борбата на македонскиот народ за самостојност и за национална држава*, Т 1, ed: Х. Андонов-Пољански, Скопје 1981, 125-126.
[126]*История Византии,*т.3, 129; Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 238.
[127]*История Византии,*т.3, 129; Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 238.
[128]*Документи за борбата на македонскиот народ, Т 1,* 125-126.
[129]*Документи,* I, 124; Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 237; Г. Острогорски, *Историја на Византија*, Скопје 1992, 612-614; Ц. Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија во XIV век*, Историја, XVI, 1 (1980), 157-187.
[130]Г. Острогорски, *Историја на Византија*, 613; Т. Филипоски, *Прилог за прашањето за паѓањето и статусот на Охрид под српска власт (1334-1341/2*), Скопје 2008, 69-78.
[131]Cf. *Историја српског народа*, I, Београд 1981, 513; D. M. Nicol, The *Last Centuries of Byzantium 1261-1453*, London 1972, 181; G. C. Soulis, *The Serbs and Bizantium during the Reign of Tsar Stephan Dusan (1331-1355) and his Successors*, Washington 1984, 6-7; Р. Радић, *Време Јована V Палеолога,* Београд 1993, 94.
[132]*Документи,* I, 124; Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 238; Г. Острогорски, *Историја на Византија*, 612-614; Ц. Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија,* 157; Т. Филипоски, Прилог, 69.

го донеле на власт младиот и енергичен Стефан Душан (1331-1355) [133]. Стремежите на новиот крал не биле насочени само кон проширување на државните граници туку и кон рушење на Византиското Царство и формирање на ново српско - грчко царство [134]. Откако ги уредил внатрешните државни проблеми, младиот крал започнал со подготовки за реализирање на амбициите од српски крал да стане српско – грчки цар. По првите освојувања на Душан во пролетта 1334 г., во историографијата се смета дека под српска власт потпаднал и Охрид, неговата околина, како и Пелагонија [135]. Од современите извори не може со сигурност да се проследи текот на освојувањата, но како гранични области, голема е веројатноста дека први на удар се нашле Пелагонија и Охрид [136]. Во науката е прифатено дека Охрид потпаднал под српска власт во 1334 г. [137], и продолжувачот на Данило II во списокот на градови освоени од српската војска во 1334 г., ги набројува: како први освоени биле Охрид и Прилеп, а потоа Костур, Струмица, Лерин, Железнец, Воден и Чемрен [138].

Научната јавност останала резервирана по прашањето за статусот на Охрид во рамките на српската држава [139]. Пред сè, заради значењето на Охридската архиепископија во амбициозните планови на Душан во врска со подигнувањето на статусот на сопствената држава и црква, како и поддршката што се очекувала од архиепископот, Синодот, високото свештенство, локалните благородници и населението, градот Охрид во 1334 г. можеби се здобил со некаков посебен статус во српската држава [140]. Веројатно бил воспоставен еден

---

[133]*История Византии,*т.3, 129; Б. Панов, *Охрид и неговата област*, 238; Т. Филипоски, Прилог, 69.

[134]*Византијски извори за историју народа Југославије*, IV, Београд 1986, 216; *Историја Српског народа*, I, Београд 1981, 513; D. M. Nicol, *The Last Centuries of Byzantium*, 181; G. C. Soulis, *The Serbs and Byzantium* 6-7; Р. Радић, *Време Јована V,* 94.

[135] К. Аџиевски*, Пелагонија во средниот век*, Скопје 1994, 178.

[136] *Cantacuzenos,* I, 450-451; ВИИНЈ, VI, 341. Cf., М. Динић, *За Хронологију Душанових освајања византијских градова,* ЗРВИ, 4, Београд 1956, 7; *Историја српског народа*, I, 513; D. M. Nicol, *The Last Centuries*, 181; G. C. Soulis, *The Serbs and Bizantium*, 7; Р. Радић, *Време Јована V*, 94.

[137]Архиепископ Данило и други, Животи краљева и архиепископа српских (ed. Б. Даничић). Загреб 1866, 226; *Данило Други. Живот краљева и архиепископасрпских Службu,* кн. VI, ed. Г. МакДаниел, Д. Перовић, Београд 1988, 79-109.

[138] М. Динић, *За хронологију,* 6-8.

[139] Јиречек, *Историја Срба*, I, 215; Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, 316-317.

[140]Cf. Т. Флоринский, *Южные Славяне и Византия во второй четверти XIV в.,* I, Ст. Петербургъ 1882, 37; П. Мутафчиев, *Сърбското разширение в Македония през средните векове,* Македонски Преглед, 1/4, София 1925, 15; *Historija naroda Jugoslavije*, I. Zagreb 1953, 382; М. Динић, *За хронологију*, 7; Т. Томоски, *Охрид до крајот на XIV век, Зборник на трудови* (посебно издание по повод 10-годишнината од основањето на Музејот, посветено на XII меѓународен конгрес на византолозите). Охрид 1961, 14*; Историја на македонскиот народ*. I. 188; Гроздановˏ *Охридското сидно сликарство*, 13; G. C. Soulis, *The Serbs and Bizantium*, 8; Б. Панов, *Охрид и Охридската област во*

вид транзициона власт, односно период до создавањето на реалната српска власт. Посебниот статус или преодниот период во Охрид можел лесно да биде воспоставен доколку се знае дека српскиот и византискиот владетел по 1334 г. негувале мошне добри односи [141].

Првиот податок за постоењето и функционирањето на Охридската архиепископија под српска власт, е забележан во првата и засега единствената позната повелба која кралот Душан ја издал на една охридска црква, Св. Богородица Перивлепта [142]. Во повелбата, освен што според вообичаената формулација, се потврдуваат црковни имоти и привилегии, Душан ја користи можноста да изрази благодарност кон Богородица. Имено, во аренгата Душан се заблагодарува за Богородичната милост со која помогнала во неговото оздравување [143].

Познато е дека Душан, избегнувал нагло рушење на постојниот политички поредок во новоосвоените територии, но целокупниот управен апарат бил видно изменет [144]. На клучните управни функции биле поставени блиски соработници на српскиот владетел [145]. Охридската архиепископија го задржала статусот на „втора“ автокефална црква во рамки на српската држава [146]. Во текот на првата деценија од српското владеење, Охридската црква ја опфаќала најмалата територија дотогаш, дицезата се протегала западно од реката Вардар, па до

XIII и XIV век, Средновековна Македонија, I, Скопје 1985, 794*; Охрид и Охридско низ историјата*, 1, Скопје 1985, 239; *История на България*, III, София 1982, 337; Х. Матанов, *Югозападните земи*, 14*; Историја српског народа, I*, 514 (Б. Ферјанчић); Г. Острогорски, *Историја на Византија*, 612; К. Аџиевски, *Пелагонија*, 178; Т. Томоски, *Преспа во средниот век*, Македонија низ вековите, Скопје 1999, 279.

[141]С. Ћирковић, *С. Ћирковић, О састанцима цара Андроника III и краља Стефана Душана,* ЗРВИ 29/30, Београд 1991, 206, 208-210; Ibidem, The Serbs, Malden-Oxford-Carlton, *2004,*63.

[142]С. Новаковић, *Законски споменици*, Београд 1912, 672, особено 666-667; Б. Ферјанчић, *О повељама краља Стефана Душана,* Глас СКА 80 (1909), 161—167, навел индиции кои ја доведуваат во прашање автентичноста на грамотата Б, така што и податоците од оваа „Втора" Душанова грамота издадена на Трескавец за Охридската архиепископија, и изразил дека може да се сметаат, во хронолошки поглед, несигурни.

[143]Cf. А. Соловјев. *Одабрани споменици српског права (од XII до краја XV века),* Београд 1926, 127-128, исто cf. С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег в*ека, Београд 1912, 672; Л. Славева - В. Мошин, *Српски грамоти од душаново време*, Скопје 1988, 123.

[144]Г. Острогорски, *Душан и његова властела у борби са Византијом*, Зборник у част шестте стогодишњице Законика цара Душана, Београд 1951, 79-86.

[145]С. Новаковић, *Законски споменици*, 669; А. Соловјев, *Одабрани споменици,* 127-129; Е. Наумов, *Феудалниот сепаратизам и политиката на Душан во 1342-1355 година*, Историја, IV/2, Скопје 1968, 66; Б. Ферјанчић, *Севастократори и кесари у Српском ц*арству, Зборник филозофског факултета, XI/1, Београд 1970, 257.

[146]Н. Радојчић*, Законик цара Стефана Душана*, Београд 1960, 144.

Девол [147]. По Душановите освојувања во 1342-1345 г., архиепископијата ги добила назад освоените, од Византија, епархии враќајќи се на територијалните рамки од почетокот на XIV век [148]. По овие настани, бил одреден правниот статус на архиепископијата во рамки на српската држава, но повторно освоените епархии биле ставени под Српската црква [149]. Не се сочувани пишани директни или индиректни податоци, како и кога дошло до промена на архиепископскиот врв. Фактот дека дошло до промена е ктиторската композиција на фасадната страна на јужниот ѕид на болничката црква св. Никола [150]. Во актите на цариградскиот собор од 1341 г., каде се разгледувале исихистичките прашања, се споменува, со скромна титула „ексархиепископ" Антим Метохит, исто така во 1347 г., на собор на кој се дискутирало да се редуцираат територииte на Охридската архиепископја, повторно се спомнува, за последен пат, името на овој поранешен охридски архиепископ и се спомнува името на актуелниот архиепископ Никола [151]. Намесник на Охрид, на почетокот останал севастократорот Никифор Исак - Керсак [152], кој титулата ја добил од Андроник II или Андроник III [153].

---

[147]Најголем дел од територииte на Охридската архиепископија во Албанија и јужна Македонија, потпаднале под српска власт дури по вториот Душанов поход на Византија, v. К. Јиречек, *Историја Срба* (второ исправено и дополнето издание), I, превод Ј. Радонић, Београд, 1952, 219-221.

[148] М. Динић, *За хронологију*, 1-10.

[149]Епархиите, територијално биле вратени во рамки на Охридската архиепископија, но и не под нејзина управа, v. Јиречек, *Историја Срба*, 222; В. Мошин, *Патријарх Калист и Српска црква*, Гласник Српске православне цркве, Београд 1945, 192-206; Острогорски, *Серска област*, 106-107, 130-133; idem., *О серском митрополиту Јакову,* Зборник Филозофског факултета10 (1), Београд 1968, 20-25.

[150]За ктиторската композиција во св. Никола Болнички, cf. Месеснел, *Средњевековни споменици,* 176-177; Радојчић, *Портрети српских владара*, 57; Бошковић, *Неколико натписа,* 11-13; Балабанов, *Нови податоци*, 33-35; Љубинковић, Ћоровић, *Средновековното сликарство*, 132; Грозданов, *Прилози познавању*, 208-213; Ћурић, *Три догађаја,* 76-87; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 14-15.

[151]За Антим Метохит, cf. M. le Quien, Oriens christianus, t. II, MDCCXL, 297 (s.1.) 297; H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida, Geschichte und Urkunden*, Abhandlungen der philol.-histor. Classe der Kœnigl. Sachs. Gesellschaft der Wissensch. t. XX, n° 5. Leipzig, Teubner, 1902, 14; Снегаровъ, История, 1, 213; G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München 1959.744.

[152] *Законски споменици*, 673.

[153]Диниќ, *За хронологију*, 5; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 15; Л. Славева - В. Мошин, *Српски грамоти*, 123. Сосема прифатливо е мислењето дека иако на ова место во повелбата не се споменува Керсак, сепак се мисли на него, бидејќи подолу се споменува севастократорот Керсак (Никифор Исак). Би значело дека се работи за еден севастократор кој истовремено бил и охридски управител. Но, според Б. Ферјанчиќ, *Севастократори у Византији*, ЗРВИ 11, Београд 1968, 188, севастократорот на градот Охрид и севастократорот Керсак од повелбата се двајца различни севастократори и личности. Додека севастократорот Керсак се изедначува со Никифор Исак, cf. К. Павликијанов, *The Medieval Aristocracy on Mount Athos,* Sofia 2001, 171-172, смета дека, условно вториот, севастократорот на Охрид. бил Бранко Младеновиќ. Cf. Ферјанчић, *Севастократори и ќесари*,257; idem, *Севастократори у Византији*, ЗРВИ 11, Београд 1968, 188-189.

Севастократорот Никифор Исак - Керсак, спаѓал во редот на поранешната византиска аристократија којашто преминувајќи на српска страна се обидувала да ги задржи своите функции и позиции. Според истражувачите, од Византијците кои останале во поранешните византиски области, единствено управителот на Охрид, севастократорот Никифор Исак - Керсак се наоѓал на повисока позиција во српската држава [154]. Тој на оваа позиција се нашол веројатно заради деликатноста на улогата која можел да ја има во годините по 1334 г., ја заслужил таа висока позиција во српската држава [155].

Архиепископот Никола бил дел од одлучувачката структура на српската држава и црква кон средината на XIV век, изразувајќи целосна поддршка на Душановата политика при решавачките настани [156]. Заедно со бугарскиот патријарх Симеон и со претставник на светогорските манастири, зел учество во Соборот на кој се подигнал статусот на Српската архиепископија на степен на Патријаршија, учествувал и во прогласувањето на архиепископот Јоаникиј за патријарх, за потоа да даде благослов на свеченото крунисување на Душан за цар [157]. Охридскиот архиепископ Никола бил доста активен на културен план, што се потврдува со ктиторските композиции, градителските и сликарските целини од времето на неговото архијерејство [158]. Појавата на портретите на св. Симеон Немања и св. Сава во рамките на неговата ктиторска композиција од црквата Свети Никола Болнички била во спротивност со традициите на охридската автокефалност, која се разгледува во контекстот на тогаш веќе зацртаната замисла српската држава да го потисне Визнтиското Царство [159]. Во годините на најголемиот подем кога Оливеровата заветнина во Лесново станала епископско седиште, Никола го повикал угледниот деспот да подигне свој параклис на катот на охридската катедрална црква [160]. Под водство на архиепископот Никола и со

[154]Soulis, *The Serbs and Bizantium*, 83-84
[155]Новаковић. *Законски споменици*, 787-789. Cf. и: *Историја српског народа*, 519.
[156]Радојчић, *Законик цара Стефана Душана*, 144; idem., *Српски државни сабори у средњем веку,* Београд 1940, 123-125; Р. Л, Веселиновић, *Патријарх Јоаникије*, Гласник Српске православне цркве, 9, Београд 1946, 131-133.
[157]Радојчић, *Законик цара Стефана Душана,* 144.
[158]Ц. Гроздановъ, *Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV*, ЗЛУ 5, Нови Сад 1969, 72; Законски споменици, 673.
[159]Ивановъ, *Български старини из Македония*, 55.
[160]Р. Грујић, *Скопска митрополија, Историско-статистички преглед*, Споменица православное храма Св. Богородице у Скошъу, Скошье, 1935, 98-100; И Снегаровъ, Скопска епархия, Годишник на Софиск. универез, VI, Богосл. фак., София 1938, 73-74.

негова заложба, започнало осликувањето на западниот дел на Св. Софија што било израз на моќта и позицијата која ја уживал [161].

Слабеењето на централната власт било изразено за време на владеењето на Душановиот син, Урош [162]. Неговото име се спомнува во ктиторскиот натпис во Богородичната црква во Заум (1361) и во северниот параклис во св. Богородица Перивлепта (1364- 1365) [163]. Овој податок, зборува дека Охрид и Девол останале под власта на младиот српски цар [164]. Во овој период пропатрон на охридската црква станува деволскиот епископ Григориј, кој ќе стане голем поддржувач на уметноста во Охрид [165]. Во седмата деценија со Охрид управувал севастократорот Бранко [166]. Неговиот најстар син се замонашил во Хиландар, на Атос, каде што имал значителен придонес во равојот на книжевната и ликовната уметност [167]. Тој одржувал чести контакти со Охрид, бил присутен во Охрид за време на живописувањето на тремот на св. Богородица Перивлепта каде е сочувана ктиторска претстава на неговите браќа Вук и Гргур [168].

Во средината на седмата деценија на XIV век, се створиле предуслови за слабеење на државната и политичката власт на царот Урош, согледани во личноста на најмоќниот феудалец во тоа време – Волкашин [169]. Неговата сестра,

---

[161]Грозданов, *Прилози проучавању,* 49-53.

[162]К. Јиричек, *Српски цар Урош, краљ Вукашин и Дубровчани*, Зборник Константина Јиричека, I, Београд 1959, 367.

[163]Грозданов, *Прилози средњевековној уметности*, 215-222.

[164]Р. Михаљчић, *Крај Српског царства*, Српска Књ. Задруга, 1975, 11–99, 164–173; За хронологијата, од големо значење е фреската во параклисот на Свети Григориј Богослов во Св. Богородица Перивлепта, каде во рамки на ктиторските портрети на Бранковиќите, прикажан е сам, царот Урош (1364–1365), v. Г. Суботић, С. Кисас, *Надгробни натписи Јелене, сестре деспота Јована Угљеше,* Зборник Радова Византолошког Института 16, Београд 1975, 177; Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 16, 121–124; И.Ђурић, *Поменик светогорског протата с краја XIV века,* Зборник радова византолошког института, Београд 1981, 161 нап. 98.

[165]В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Свети Атанаскије у Костуру*, Зограф 6, Београд 1975, 39; Грозданов, *Охрид и Охридската архиепископија,* 172.

[166]Севастократорот Бранко потекнувал од истакнато благородничко семејство кое го поддржувало царот Душан. Членовите на ова семејство за заслугите во војните, добиле функции во новоосвоените територии. Таткото на Бранко, војводата Младен, уште во времето на Стеван Дечански и Душан се појавува во Приморјето, а неговиот чичко, жупанот Никола, во северна Албанија.cf. Б. М. Динић, *Област Бранковића, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. XXVI, св. 1—2, Београд 1960, 5-6. Во псалтирот пишуван во Дреница, нивната заветнина на Косово, не се спомнува титулата на Бранко, но познати се сребрени емисии на пари од времето на Душан со натписот „слуга Бранко“, за кои се верува дека му припаѓаат нему, v. Ферјанчић, Севастократори и кесари, 260-261.

[167]Ђ. Сп. Радојичић, *Феудална породица Багаш,* Врањски гласник, I Врање 1965, 21-22; idem., *Развојни лук старе српске књижевности*, Сента 1962, 33.

[168]Суботић, Кисас, *Надгробни натписи Јелене*, 161-179.

[169]Презимето Мрњавчевиќи за прв пат се јавува во т. н. Руварчевиот родослов (помеѓу 1563. и 1584. г.) v. С. Рудић, *О првом помену презимена Мрњавчевић*, Историјски часопис 48 (Београд 2001),

пак, била омажена за најстариот син на охридскиот севастократор Бранко, Радохна (монашко Роман) кој по нејзината смрт се замонашил. Така, двете најмоќни феудални семејства на територијата на средновековна Македонија, биле во роднинска врска [170]. Какво било влијанието на овие настани врз животот и дејствувањето во рамките на архиепископскиот град не може да се следи преку непосредни извори.

Синовите на севастократорот Бранко, Гргур и Вук, во одреден временски период го напуштиле Охрид. Гргур се наоѓал во Полог за време на владеењето на кралот Марко [171] додека пак неговиот брат, Вук, се спомнува при крајот на осмата деценија, како владетел на Скопје и дел од Косово [172]. Постои мислење помеѓу изучувачите дека Охрид спаѓал во т.н. „Волкашинови земји“ [173]. Со прогласувањето и крунисувањето на Волкашин за крал на Србите и Грците, како и за царев совладар, прекината е двовековната власт на династијата на Немањиќите. Со доделувањето на титулата *млад крал* на синот на Волкашин, Марко, кон крајот на 1370 г. или во првата половина на 1371 г., створени биле условите за основање на нова династија [174].

Во формално - правна смисла, совладетелството никогаш не било прекинато, но самостојното делување на кралот Волкашин се забележува од 1366 г., на територииte каде неговата власт била најсилна. Сведоци за тоа се: повелбата издадена на манастирот Пантелејмон (1366), на Атос, издадена за

89–96. Cf. Л. Мирковић, *Мрњавчевићи*, Старинар књ. III, 1925, 11–13; Р. Михаљчић, *Владарске титуле обласних господара: прилог владарској идеологији у старој српској прошлости*, Београд 1999, 252–258; Аџиевски, *Пелагонија*, 209 ff. V. и Б. Ристовска-Јосифовска, *За именувањата на Мрњавчевци во Македонската и во Српската традиција и историографија (споредбен аспект),* Филолошки студии 5 (2), Скопје 2007, 71–78.

[170]Суботић, Кисас, *Надгробни натписи Јелене*, 161-179.

[171]Во досегашната литература авторите кои пишувале за Гргур од Полог, познат од записот на јеромонахот Михаил, го идентификуваат со Гргур Бранковиќ, cf. И. Ивановъ, *Български старини*, 90; А. М. Селишчевъ, *Пологъ*, София, 1929, 83-84; Р. М. Грујић, *Полошко-Тетовска епархија и манастир Лешак*, ГСНД књ. XII, Скопље 1933, 39: Б. Сп. Радојичић, *Јаначије Девички*, Гласник Етнографског института САН, 1, 1--2. Београд 1952. Исто така, cf. Б. Сп. Радојчић, *Ко је подигао манастир Заум?*- ИП, 1, 1954, 44, се сомнева во оваа идентификација не наведувајќи причини за тоа.

[172]В. Мошин, *Самодржавни Стефан кнез Лазар и традиција Немањичког суверенитета од Марице до Косова,* О кнезу Лазару, Београд 1975, 39.

[173]*Законски споменици*, 451; М. Динић, *Област Бранковића*, in: idem, Српске земље у средњем веку, Београд 1978, 9.

[174]Ивковић, *Установа „младог краља“* у средњовековној Србији, Историјски гласник 3—4 (1957) 59–80; Михаљчић, *Титуле краљевића Марка*, (КМИТ), Прилеп 1997, 31–42; idem, *Владарске титуле*.

Дубровчаните 1370 [175], забелешката во една книга [176], ктиторскиот натпис на ќесарот Новак во Богородичната црква во Мал Град [177]. Неговото влијание било очигледно и благодарение на роднинските врски на териториите кои ги држел дедото (по сопруга) на неговиот син Марко, Радослав Хлапен и во Зета, територијата на Балшиќите [178]. Ваквиот начин на одредено семејно управување било воспоставено и помеѓу кралот Волкашин и неговиот брат, деспотот на Сер, Углеша [179]. По загинувањето на кралот Волкашин и деспотот Углеша во битката на Марица во 1371 г. [180], територијата на државата била сведена на тесен појас во северозападна Македонија, во чиј дел останал и градот Охрид [181]. Во периодот пред Маричката битка, се споменува присуството на охридскиот архиепископ во Сер [182], улогата која ја имал охридскиот архиепископ во Сер може да била од формална природа, а може и да подразбирала одредени црковно-правни ингеренции [183].

Доколку се земе во предвид поврзаноста помеѓу Кралството и Црквата во средновековните држави, може да се претпостави дека владетелската позиција на Марко, мора да била поддржана барем од дел на Српската црква [184]. Додека пак, своето етничко потекло, тој го усогласил со црковните прилики во својата

[175]Повелбата потврдува постари овласувања на добровничките, v. Новаковић, *Законски споменици*, 191–192.

[176]За записот на јеромонахот Михаил од Лешница (Кичевско) во книгата на попот Миха од Дебреште, како владетел се споменува само кралот Волкашин, v. Стојановић, *Записи и натписи IV*, 14, бр. 6054.

[177]Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres*, 372–373.

[178]Михаљчић, *Крај Српског царства*, 103

[179]*Цар и краљ: неуспешно савладарство*, ИСН, 590 (Р. Михаљчић); Матанов, *Югозападните Български земи,* 127; Благојевић*, Савладарство у српским земљама*, 356. Овој вид на државно управување нема изразени сличности со институцијата – совладарство во Византија и средновековна Србија. За природата на односот помеѓу Волкашиновата и власта на Углеша кај: Михаљчић, *Крај Српског царства*, 137–160; Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 77–85

[180]R. Mihaljcic, *Les batailles de la Maritza et de Kosovo: Les dernières décennies de la rivalité serbobyzantine,* In: Byzantium and Serbia in the Fourteenth Century (1996), 97-109.

[181]Михаљчић, *Крај Српског царства*,171; В. Алексић, *Наследници Мрњавчевића и територије под њиховом влашћу од 1371. до 1395. године,* Београд 2012 (необјавена докторска дисертација).

[182]Според повелбата на деспотот Углеша од 1368 год., од која се дознава дека на судењето помеѓу монахот Зограф и епископот Давид, на седницата на синодот, прв помеѓу црковните високодостоинственици, место до деспотот имал архиепископот Григориј II, cf. А. Соловјев, В. Мошин*, Грчке повеље српских владара*, Београд 1936, XXXVI, 5, 75.

[183]Во недостаток на конкретни сигурни информации, може само да се шпекулира, cf. Р. Грујић, *Охридска архиепископија, Народна енциклопедија*, III, Београд 1928, 251.

[184] Алексић, *Наследници Мрњавчевића*, 406.

држава, што подразбирало заедница на епископии под јурисдикција на Охридската и Српската црква [185].

Во текот на седмата деценија на XIV век, во диецеазата на Охридската архиепископија влегувале епархии чија политичка управа била под повеќе феудални господари, најмоќни биле државите под управа на браќата Јован и Константин Драгаш и, секако, кралот Марко; под охридска управа биле и епархиите во арбанешките краеви Балша II, Карло Топија и Музаки [186].

Во сенка на големите феудалци останал владетелот на архиепископскиот град од осмата деценија на XIV век, Андреј Гропа [187]. Неговото име го среќаваме за последен пат во ктиторскиот натпис од Мал св. Климент, како самостоен секуларен владетел на Охрид [188]. Во историографијата, името на овој висок феудалец се споменува и заради неговите врски со кралството на Волкашин и Марко [189] кој по Маричката битка станал самостоен владетел на архиепископскиот град [190].

По 1380 г., со Охрид господарел Карло Топија, веројатно последниот христијански владетел на Охрид, пред турските освојувања [191]. Територииите на Топија, кралот Марко и браќата Дејановиќи, први стапиле под вазален однос кон турскиот султан, што најпрво било изразено преку даночен план, а потоа и низ воена обврска и учество во турските воени операции [192]. Турскиот продор на Балканот се споменува и во легендарни и во иконографски сведоштва [193]. Недостатокот на извори кои непосредно го опишуваат турскиот продор, ги

[185]Грозданов, *Охрид и охридската архиеп*ископија, 173–187; Панов, *Охрид и кралството на Волкашин и Марко,* 43–52; Алексиќ, *Наследници Мрњавчевиќа*, 397–458. Мултиетничката природа на територииите под власт на кралот Марко под црковна јурисдикција на Српската и Охридската црква, имало одраз и во сликарството, в. Грозданов, *Свети Симеон Немања и Свети Сава,* 319–334; Војводиќ, *Представе св. Климента Охридског*, 145–167.

[186]Стојановски, *Градовите во Македонија,* 14; Грозданов, *Маричката битка*, 118–121; Аџиевски, *Пелагонија*, 274–275; Атанасовски, *Македонија во XIV век,* 236–240.

[187]Cf. I. Đurić, *Ektesis nea. Vizantijski priručnik za „pitakia" o srpskom patrijarhu i nekim feudalcima krajem XIV veka*, Zbornik filozofskog fakulteta 12 (1974), H. 1, 415-432.

[188]Milan Šufflay, Srbi i Arbanasi, Beograd 1925, 125. A. Gegaj*, L'Albanie et l'invasion turque au XVe siècle*, Louvain-Paris 1937, 29-30.

[189]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 20.

[190]T. Filipovski, *Die frühesten Nachweise der Adelsfamilie Gropa*, Südost-Forschungen. Internationale Zeitschrift für Geschichte und Kultur Südosteuropas. Ed. P. M. Kreuter, Band 69/70 Verlag/München (2010/2011), 1-24.

[191]Ц. Грозданов, *Нови сознанија за живописот на Климентовата црква св. Пантелејмон во Охрид,* Предавања на IX семинар за македонски јазик, литература и култура : Скопје и Охрид, 9.VIII – 25.VIII 1976. - Скопје : Универзитет „Кирил и Методиј", 1978, 4-6, истото мислење авторот го изнесува и во idem., *Охридско сидно сликарство*, 20-21.

[192]Алексиќ, *Наследници Мрњавчевиќа*, 162–204 (со извори и постара литература).

[193]Изворите се наведени и разгледани кај: Алексиќ, *Наследници Мрњавчевиќа,* 168–169.

соочило истражувачите да ги користат турските освојувања на Пелагонија 1385–1386 [194].

Во недостаток на податоци за политичките прилики во Охрид, пред и после 1385 г. во научната јавност останува мислењето дека Охрид преминал под турска власт без воена интервенција [195].

Уметничкото творештво од крајот на XIV и првите децении на XV век, даваат увид во легализацијата и приликите внатре во Архиепископијата. Под османлиската управа, таа не била укината, туку продолжила со активност [196]. Во преписките со Патријаршијата се гледа дека Охридската црква ги проширила територииите на сметка на Српската и Трновската црква, заземајќи независен став во однос на Вселенската патријаршија [197]. Околу 1400 год., поставени се основите за соработка со османлиската власт со што за одреден период се обезбедил поповолен третман во рамките на султанатот [198].

[194]Стојановски, *Градовите во Македонија*, 14; Гроздановъ, *Маричката битка*, 118–121; Аџиевски, *Пелагонија*, 274–275; Атанасовски, *Македонија во XIV век*, 236–240; B. Petrovski, *„Ottoman Military Campaign in 1385: itinerary and goals“*, во S.Mišić (ed.), Authority and power – nobility of Moravian Serbia from 1365 to 1402. Thematic Collection of Papers from the International conference held in Kruševac, Veliki Šiljegovac and Varvarin, September 20-22, 2013, Kruševac 2014, 287-303.

[195]Г. Суботић, Охридска сликарска школа XV века, 13-19.

[196]Факт е дека охридските високодостоинственици ја легализирале црквата под турска власт, бидејќи во 1410 год., Охридската црква се впушта во спор со Вселенската патријаршија во врска со јурисдикцијата над Софиската и Видинската епархија, v. Г. Баласчевъ, *Кореспонденция между Цариградския патриархъ и Охридския архиепископъ отъ XV векъ,* Минало, књ. 1-2, София, 1909, 3-15, 123—135; Снегаровъ, *История,* II, 3—9. За легализацијата на православните цркви под турска управа, v. М. Мирковић, *Правни положај и карактер Српске цркве под турском влашћу,* Београд 1965, 38 41.

[197]Преписката помеѓу Вселенската патријаршија и Охридската црква ја објавил: Г. Баласчевъ, Кореспонденция между Цариградския патриархъ и Охридския архиепископъ отъ XV векъ, Минало, књ. 1-2, София, 1909, 3-15, 123—135; И. Снегаровъ, История, II, 3—9; И. Ивановъ, Северна Македония, София 1906, 258-259.

[198]Снегаровъ, *История,* II, 1-2, нап. 5; Грујић, *Охридска архиепископија*, 189-191.

СВЕТИ НИКОЛА БОЛНИЧКИ

АРХИТЕКТУРА

Првобитното јадро на Свети Никола Болнички е едноброден храм засводен со полувалчест свод, со тристрана апсида од надворешната страна, со два влеза: на западната и јужната страна и звоник „на фурка“ на западната (сл. 1, црт. 1) [199]. Должината на наосот е 4, 50 м, ширината 2, 9 м; дебелината на апсидалниот ѕид е 0, 80 м, додека дебелината на ѕидовите во наосот е 0, 60 м. Висината на сводот е 3, 50 м, додека јужниот влез е широк 0, 70 м, а западниот влез е широк 0, 80 м. Црквата е градена во скромен ѕидарски опус, без особени украси на фасадата, единствени се претставените ротирачки сончеви дискови на ѕвоникот (сл. 2). Ваквиот изглед сугерира поскромни концепции во обликувањето на архитектонските компоненти [200]. Во годините што следеле црквата добила затворен трем од дрвена граѓа и јужен параклис, во текот на XV век дрвениот трем бил заменет со зазидан простор кој ја следел првичната форма и добил функција на нартекс (сл. 3) [201]. Од овој период е и сликарството на фасадната страна на западниот ѕид, вториот слој фрески на јужниот ѕид и на источниот ѕид на јужниот параклис [202]. Од натписот испишан на крајот над западниот влез останала сочувана само годината 1480/81 [203].

[199]Ф. Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду.*I. *Црква св. Николе Болничког и њене портретне фреске,* Гласник Скопског научног друштва XII (Скопље 1933) 157-178; ibid., *Охрид*, Скопје 1934; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,*37; П. Кузман, Е. Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 193; Ф. Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду,* 196-197.
[200]Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 193.
[201]Суботиќ, *Охридската сликарска школа од XV век*, 110-114; Томовски, *Конзервација на црквата Св. Никола Болнички,* 95-100.
[202]Миљковиќ- Пепек, *О датирању фресака*, 199-200.
[203]Idem., 198.

КТИТОРОТ И ВРЕМЕТО НА НАСТАНУВАЊЕ НА ЖИВОПИСОТ

Раната историја на црквата Свети Никола Болнички, времето на настанувањето на живописот и неговиот ктитор, добиле најголемо внимание од научната јавност. Долго време постоело мислењето дека споменикот бил подигнат кон крајот на првата половина на XIV век, од страна на охридскиот архиепископ Никола [204]. Мислењето дека црквата ја добила декорацијата во две сликарски фази, било засновано само врз анализата на ктиторската композиција насликана на надворешната страна на јужниот ѕид [205]. По завршувањето на конзерваторските работи, на мало квадратно поле, во горниот лев агол од површината на која била насликана претставата на Свети Кирил Александриски, биле откриени букви кои биле прочитани како 6821 [206]. Во текот на конзерваторските зафати во 1958/59 год., натписот бил дополнително оштетен, што резултирало со негово погрешно толкување. Го прифаќаме толкувањето на проф. Миљковиќ-Пепек кој посочува на погрешното читање на откриениот текст, којшто во текот на конзервацијата на црквата бил дополнително оштетен, при што настанала недоумица кај другите истражувачи на овој споменик. Фрагментите од овој натпис се претставени во цртеж со произволни димензии бидејќи не се калкирани според оригиналот, кои довеле до погрешно дешифрирање на годината на живописување, прочитана како ЯΩКА = 6821 = 1313/14.

Цртежот како основа на ликовите, фигурите и композициите од средновековниот живопис, претставува дополнителен и препознатлив метод на проф. Пепек. Така, и со натписите од Свети Никола Болнички, тој ги калкирал преостанатите остатоци, ги исцртал, што довело до преиспитување на годината на живописување на црквата и нејзино коригирање. Во светлото на новите

[204]С. Симић, *Охрид. Опис града и околине*, Скопље 1925, 46; Месеснел, *Средњевековни споменици*, 157-159; Балабанов, *Нови податоци,* passim.
[205]С. Радијчић*, Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 57; Ђ. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава*, Споменик СКА 87 (Београд 1938), 11-13; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 235.
[206]Балабанов, *Нови податоци,* 95-100.

резултати се чита годината ЯΩМΔ = 6844 = 1336, што би објаснило и голем дел од стилските и концепциските особености на фреските.

Во контекст на утврдениот датум (1336 г.), се разгледува прашањето за присуството на претставата на архиепископот Никола во рамки на портретната галерија на фасадната страна на јужниот ѕид и неговото можно ктиторство на храмот. На овој ѕид се насликани, од запад кон исток: св. Трифун, охридскиот архиепископ Никола, допојасната претстава на св. Никола претставен во лунета над вратата на јужниот ѕид; кралот Стефан Душан и кралицата Јелена кои ги благословува од сегмент од небото Христос Емануел, младиот крал Урош, св. Сава и св. Симеон Немања. Во третата деценија на XIV век, Охрид влегува во составот на моќната српска држава, имајќи го ова во предвид, како и годината на завршување на сликарството во внатрешноста на градбата, се поставува прашањето за присуството на фигурата на архиепископот Никола и неговата можна ктиторска улога. Одговорот треба да се бара во можноста дека архиепископот Никола бил поставен на чело на Охридската црква веднаш по заземањето на Охрид (1334 год.), односно 1335/6 г., време кога е подигната црквата Свети Никола. Претходникот на Никола, Антим Метохит, како експонент на византиската државна и црковна власт тешко дека можел да презема напори за подигање и живописување на било каков храм. Со падот на Охрид, секако, бил загрозен и архиепископскиот престол на Антим Метохит, што би значело дека тој набргу го напуштил градот за да ги брани своите права со помош на Константинопол. Неговото име се спомнува во два извори по 1340 г., но како поранешен архиепископ [207]. Логичниот заклучок при ваквата поставеност на нештата кој го дава Пепек е дека подигнувањето, како и живописувањето на црквата Свети Никола Болнички во 1336 г., може да се поврзе само со личноста на архиепископот Никола кој покасно, со стабилизирање на позицијата и со поддршка на кралот Душан, ја подигнал и припратата на храмот каде на надворешниот ѕид се насликани портретите на крал Душан и неговото семејство [208].

[207]За Антим Метохит види стр. 33 нап. 151, исто, cf. M. le Quien, *Oriens christianus*, t. II, MDCCXL, 297 (s.1.) 297; Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, 14; Снегаровъ, История, 1, 213; Beck, *Kirche und theologisch*, 744.
[208]Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака*, 199-200.

ПРОСТОРНОТО ОБЛИКУВАЊЕ И НЕГОВОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ ТЕМАТСКАТА ПРОГРАМА НА ЖИВОПИСОТ ВО ЦРКВАТА

Сликарството во внатрешноста на наосот во црквата Свети Никола Болнички ги носи одликите на добро осмислен ансамбл кој соодветствувал на малиот простор за кој бил наменет и кој ќе претставува една од основите при конципирањето на фрескосликарствата на малите еднобродни заветнини во Охрид и Охридско во текот на XIV век [209]. Тематиката на живописот во наосот на црквата Св. Никола Болнички ја сочинуваат фигурите и композициите во олтарниот простор, претставите на Големите празници во втората зона од наосот, тематиката на полувалчестиот свод, како и галеријата на стоечки светители и претстави на светителски ликови во медалјони [210].

ПРОГРАМА НА СВОДОТ ВО НАОСОТ

На највисоката точка во црквата, нејзиниот свод, се претставени четири кружни мандорли од кои претставата над олтарниот дел е дел од композицијата Вознесение Христово и ќе биде разгледана во нејзини рамки. Сводот на црквата претрпел штета по средината во целата должина на наосот, така што во одреден дел претставите се уништени или значително оштетени.

Симетрично по должината на сводот насликани се три медалјони. Централно е Хетимасијата, од источната страна е Христос Пантократор, а на западната страна Ангелска допојасна фигура [211].

[209]Грозданов, *Охридско сидно сликарство,* 37.
[210]Ibid., 37-40; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 194.
[211]Претставата на Ангелот кај К. Балабанов е идентификувана како Христос Ангел на Големиот совет, v. К. Балабанов, *Нови податоци*, 43; истото тоа го прифаќа и Г. Сувотиќ, v. *Свети Константин и Елена*, 77. Ц. Грозданов, пак, го идентификува како Архангел Гаврил, објаснувајќи

ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР (сл 4) [212]. Христос е насликан допојасно, во фронтална позиција како човек во зрели години, со темно кафеава брановидна коса која паѓа на левата страна. Претставата е доста оштетена, така што од неговиот благороден лик, денес се гледа само долгиот нос и левото око. Околу главата се гледаат остатоци од жолтиот нимб. Облечен е во темен хитон, кој ја изгубил оригиналната боја. Во левата рака држи затворено евангелие [213], десната страна е избледена. Неговата претстава е во совршен круг со црвена боја.

За иконографското решение на насликаниот Христос Пантократор во црквата Свети Никола Болнички е употребен најчестиот приказ во византиските цркви [214].

ПРИГОТВЕН ПРЕСТОЛ (сл 5) [215]. Медалјонот со *Приготвениот престол*, [216] односно хетимасијата, е доста оштетен. Од престолот кој лебди се забележуваат контурите, изработен е од дрво, со полукружни рачки и структурално изведени ногарки. Со супедион во жолта боја, на кој е поставена темноцрвена овална

го тоа заради недостатокот на крстовиден нимб и го поврзува со претставата на Архангел Михаил во првата зона на западниот ѕид, v. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 44.

[212] Idem., *Охридско ѕидно сликарство*, 44.

[213]Христовиот гест со кој го придржува евангелието насликан во Свети Никола Болнички, се појавува околу 1198-1203 год., уште во Солунските Св. Апостоли, v. Бабиќ, *Краљева црква*, 64-65, н. 31. Кон крајот на XIII век, се појавува во уметноста на Атика во Оморфи Еклесија, v. Παπακαζηοράθες, *Ο δηάθοζκος*, 17, πίλ. 56, во Епир во Паригоритиса, v. Ibid., πίλ. 6 и во Охрид во Богородица Перивлепта, v. Ibid., πίλ. 1. Во првата половина на XIV век е присутен во Константинопол, во Хора, во лунетата над влезот во припратата, v. Underwood, *The Kariye Djami* 2, pl. 44 и во калотата на јужната купола на припратата, v. Capizzi, *ΠΑΝΣΟΚΡΑΣΩΡ*, 327; како и во Богородица Памакаристос (во јужниот надгробен параклис), v. Belting, Mouriki, Mango, *Mosaics and Frescoes*, 48, fig. I, Key I; Capizzi, *ΠΑΝΣΟΚΡΑΣΩΡ*, fig. 17, потоа во Солун во Свети Апостоли, v. Ibid., fig. 117; Ξσγγοποσιοσ, *Ζ υεθηδοηή δηαθόζκεζης*, 34-35, πίλ. 1), во Мистра во Богородица Перивлептос, v. Capizzi, *ΠΑΝΣΟΚΡΑΣΩΡ,* 288; Παπακαζηοράθες, *Ο δηάθοζκος*, πίλ. 36; Chatzidakis*, Mystras,* 80, fig. 48 и Богородица Афендико, v. Габелиќ, *Лесново,* 53 и на Света Гора во Хиландар, v. Hostetter, *Hilandar,* CD-ROM. Во византиската уметност, ваквиот Христов гест е присутен порано, околу 1100-та год., кога настанала куполната декорација на манастирот Дафни, v. Vitaliotis, *Le programme iconographique,* pl. XIII, a; Ξσγγοποσιοσ, *Ζ υεθηδοηή δηαθόζκεζης*, 35.

[214]За типолошките претстави на Христос Пантократор помеѓу многубројната литература издвојуваме, cf. K. Wessel, *Das Bild des Pantokrator,* Polychronion Festschrift Franz Dölger, Heidelberg 1966, 521-535; K. Wessel, *Christusbild (a. Der Pantokrator)*, in: RbK 1, Stuttgart 1966, 1014-1030 et sq. (ed. K. Wessel), J. Timken Matthews, *The Pantocrator: Title and Image*, PhD Thesis, (New York University, 1976).

[215]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 44.

[216]Grabar, *L'empereur*, 199-200; Th. von Bogay, *Zur Geschichte der Hetoimasie*, Akten des XI lnternationaler Byzantinisten Kongress 1958 (Munchen 1960), 58-61; B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, (Wiener Byzantini-stische Studien, 3. Österr. Akad. d. Wiss. Kommission für Byzantinistik. Institut fur Byzantinistik der Universität Wien.) Wien 1966, 99; P. Franke, *Marginalien zum Problem der Hetimasie*, BZ 6512 (1972), 375-378.

перница, насликан во долниот преден дел [217]. На Престолот се поставени инструментите на Христовото учење, затвореното евангелие е положено врз темносина ткаенина, облеката која Христос морал да ја облече за време на мачењето [218]. Крст се издига по средина на наслонот. Медалјонот е уништен по средината дијагонално, така што не може да се утврди присуството на гулабот или било кој друг атрибут на мачењето [219].

АНГЕЛ (сл. 6) [220]. Претставникот на ангелските сили е насликан во последниот медалјон на сводот од наосот. Ангелот со овално лице и строг, скоро лут поглед, гледа право во верниците. Долгата кафена коса му паѓа зад раменатa, по средината над челото има триаголна дијадема и златен нимб околу главата. Облечен е во патрициска туника, околу вратот украсена со златна лента, преку левото рамо има префрлена наметка. Две крила го исполнуваат скоро целиот останат простор на медалјонот [221].

Претставите на Пантократорот, Приготвениот престол и Ангелот ја претставуваат скратената формула на куполната програма и нејзино адаптирање за мал едноброден храм со полуоблест свод, на еден специфичен начин. Претставувајќи го Христос оддесно, празниот лебдечки престол во средината и ангелот од левата страна, се алудира на второто Христово доаѓање и илустрација на Псалм 109 (110) [222]. Во распоредот на претставите во Болнички, сликањето на Христос на десната страна на Отецот, го илустрира текстот на Псалм 109 (110:1-7) во кој се вели:„*Седи од мојата десна страна додека не ги положам твоите*

[217]Претставата е доста оштетена така што не може со сигурност да се каже дали се работи за перница или патена. Меѓутоа самиот овален облик нè носи да помислиме дека можеби се работи за патена која може да се поврзе со Христовата претстава од Дејзисот.

[218]Христовата облека која ја носел при мачењето редовно се прикажува како еден од инструментите на мачењето. Во црквата Свети Никола Болнички нејзината форма не може да се согледа потполно, но присутни се контурите и бојата. За иконографијата на Приготвениот престол во рамки на Страшниот суд, v. B. Brenk, *Die Anfiinge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung,* Byzantinische Zeitschrift 57/1 (1964), 106-126, нецелосната иконографска форма настанала во VIII-IX век, веројатно во скрипторијата на некој константинополски манастир, веројатно Студион, а конечната стандардизација на темата се случила нешто покасно, вклучувајќи го и Дејзисот; ibid., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, Wiener byzantinischen Studien,* Wien 1966.

[219]Хетимасијата во Свети Никола Болнички е идентична со Приготвениот престол од Циклусот на Страшниот суд во Дечани, v. А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног Суда*, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 190-209, особено, 196, сл.1.

[220] Според Ц. Грозданов се работи за архангелот Гаврил, v. Грозданов, Охридско *зидно сликарство,* 44.

[221]Балабанов, *Нови податоци*, 43; Суботић, *Свети Константин и Елена*, 77; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 41.

[222] *Hermineia*, 227.

непријатели за подножје на твоите нозе" [223]. Во псалтирот од библиотеката на Светиот гроб во Ерусалим (cod. 53) од 1054 год., истиот стих е илустриран со празен Приготвен престол централно, кој го симболизира Отецот, Христос на престол од десната страна и Ангел [224]. Хетимасијата во византиската уметност не е поврзана само со Страшниот Суд [225] туку ја претставува и Божествената власт, прибивалиште на Бог и на неговата моќ на небото [226].

По својата иконографска формула претставата од Болнички останува единствена по своето решение, поврзана со некој постар пример кој не се сочувал. Многубројните претстави на оваа тема во текот на XIV век, се одликуваат не само со слободен распоред на елементите на композицијата туку и со нивно поврзување со останатите претстави и пораки насликани во живописите.

ПРОГРАМА НА ОЛТАРОТ

Олтарната апсида на црквата Св. Никола Болнички располага со ограничен архитектонски простор. Апсидата е широка 2, 90 м, по чија должина се симетрично распоредени главната апсидна конха и две странични ниши наменети за проскомидијата и ѓаконикон. Иако архитектонската градба е од робусен материјал, малтерниот премаз кој бил подготвен за фрескослојот е од

[223] *Hermineia*, 227.
[224] Γ. Σωτηρίου, Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, I–II Αθήνα 1956–1958.
[225] За многубројните улоги кои ги има Приготвениот престол, v. P. Durand, Etude Sur L'Etimacia: Symbole Du Jugement Dernier Dans L'Iconographie Grecque Chretienne (1867).
[226] Th. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia: das Bauwerk und die Mosaiken*, Berlin 1927; O. Demus, *Byzantine Mosaics*, 72.

најфино мелен песок и слама, како врзивно средство [227]. Конхата на апсидата е симетрично поделена на темносино и маслинестозелено поле за позадината, на која во преден план е претставена фронтална *Богородица* од типот Оранта, помеѓу архангелите, на северната страна *Михаил* и на јужната *Гаврил*. Во нишата на проскомидијата претставен е *првомаченикот Стефан*, а во нишата на ѓаконикон е претставата на *Роман Мелод*[228]. Во првата зона е насликана композицијата *Литургиска служба на архијереите.* На *Христос - агнец* кој е поставен на диск, чија претстава е насликана под малиот прозорец во апсидата, се поклонуваат: од северната страна *св. Василиј Велики* и *св. Григориј Богослов,* а од јужната *св. Јован Златоуст* и *св. Атанасиј Велики*[229].

БОГОРОДИЦА

Преставата на Богородица (сл. 7), насликана централно во апсидата на олтарот, доминира во конхата на малата апсида. Богородица од типот Оранта, стои исправена со високо подигнати раце во молитва кон небото за спасение на човечкиот род [230]. Десно и лево од златниот нимб, стои натписот кој ја идентификува како *ΜΡ ΘΥ*, *Марија Мајка Божја* [231]. Облечена во долг темносин фустан, со долги, тесни ракави. Надворешните, граничните линии и линиите на наборите се комбинација на црна и темна пурпурна боја кои создаваат суптилна колоритна динамика. Врз раменатa и главата, Богородица носи волуминозна наметка или мафорион во пурпурена боја од надворешната страна, додека

[227]Папка бр. 18, Извештај за извршените проби во црквата Свети Никола Болнички 28.10.1976, национален Конзерваторски центар на Р Македонија.
[228] Грозданов, *Охридско сидно сликарство,* 38.
[229] Idem., 38.
[230]Типот стоечка фигура Богородица Оранта бил застапен во конхата на олтарната апсида на црквите од средновизантискиот период, А. Г. Мантάς, Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204), Αθήνα 2001; R. Ousterhout, *The Virgin of the Chora: An Image and Its Contents, in: The Sacred Image: East and West*, edd. L. Brubaker, R. Ousterhout, Urbana 1995, 91–109.
[231]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 38.

внатрешната која тешко паѓа до колената на Богородица е во темноцрвена боја. Целиот мафорион е порабен со светложолта лента, додека сиви линии кои преминуваат во виолетова градација, се употребени за да се разигра драперијата. Чевлите на Богородица кои се назираат под долгиот фустан, се украсени со жолта и црвена лента. Богородица стои врз жолт правоаголен супедион [232].

Облеката во која е претставена Богородица со одредени детали се издвојува од вообичаеното иконографско претставување на Мајката Божја во рамки на олтарниот простор. Темносиниот фустан содржи редок мотив на навезени дупли златни ленти, додека единечна златна лента е изведена околу подлактницата [233]. Мафорионот, во темновиолетова боја, се спушта каскадно преку раменатa, вкрстен на градите. Рабовите се навезени со златна лента од која висат долги висулци чии завршетоци се во форма на крин. На раменатa и на главата, Богородичиниот мафорион е украсен со светложолти ромбови опкружени со кринови и зраци. Иако се работи за елементи кои не се вообичаени во репертоарот мотиви кои се сликаат на претставата на Мајката Божја во апсидалниот олтарен простор, сликарите од Свети Никола Болнички можеле да ги имаат за пример претставите од постарите споменици во Охрид, кои се одликуваат со овие карактеристични детали. Како на пр. претставата на Богородица на источниот пар столпци на Климентовата црква Свети Пантелејмон на Плаошник и претставата во олтарот на црквата Света Богородица Перивлепта [234].

Христијанската догматика, а по неа и иконографијата која ги следи симболите, секогаш се трудела да се нагласи што е можно повеќе хипостатичната претстава на Богородица, и тоа со средства кои им биле на располагање, слика и текст. Користејќи суптилни детали и комбинација на бои, воедно и натписот во кој Богородица се нарекува Големата Мајка Божја, сликарите го нагласиле Нејзиното безгрешно мајчинство, потврдено во делата на химнографите како

[232]За сликањето хоризонтални златни ленти на Богородичната туника, В. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 141–165.
[233]За иконографијата на Богородица, v. Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, I–II, Санктпетербург, 1914–1915.
[234] Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 38.

Скала со која се стигнува до небото, таа е Богоносител , Свет сад и онаа преку која Бог се обзнанил [235].

Богородица стои на правоаголен, низок супедион. Горната површина е насликана во темножолта-окер боја, порабена со црвена линија. Видливиот дел однапред, како и од левата страна, се богато украсени со аркада во дорски стил и кринови помеѓу капителите. На горната страна на аглите се поставени темнозелени лозови листови.

Според вообичаената иконографија на онаа која е *„посвета од сите ангели“* од која се родил Бог со тело, ѝ се поклонуваат архангелите Михаил и Гаврил, облечени во царски орнат [236].

Свеченоста на композицијата е дополнително изразена со „позајмување“ на делови од царската иконографија: колоритната комбинација на пурпурна, сина и златна(окер) боја на облеката на Богородица, супедионот, како и архангелите облечени во царска облека [237].

Долгогодишната негрижа оставила свои траги врз првобитниот колорит на претставата.

---

[235]A. Grabar, *Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 189-192, 250-256; Belting-Ihm, *Die Programme*, 55-68; Lafontaine-Dosogne, *L"évolut*ion, 131-134; Dufrenne, *Mistra*, 50-51; Татић-Ђурић, *Врата слова*, 63-85; Hadermann-Misguisch, *Kurbinovo,* 53-64; Μοσρίθε, *Σά υεθίδφηα,* Α΄, 118-121; Габелић, *Лесново,* 66-67; Беловић, *Раваница*, 99; Габелић, *Конче,* 74-75; Cormack, *The Mother of God in Apse Mosaics*, in: Mother of God, 91-106; Eadem., *The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople,* in: Mother of God, 107 et pass.; Brenk, *The Apse,* 70-81. За живописот во олтарниот простор во рановизантиската уметности, v. K. Wessel, *Apsisbilder*, RbK, I, Lief. 2, 268-293; M. Achimastou-Potamianou, *Wall Paintings of Vlacherna Monastery,* Actes du XVe Congrès International d" Études Byzantines, II/A - Art et Archéologie. Communications, Athènes 1979, 4; V. Pencheva, I*cons and Power. The Mother of God in Byzantium,* Pennsylvania State University 2006, 4.

[236]За боголужбените песми во кои се слави Мајката Божја, Σ. Ευστρατιάδις, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, Paris 1930, 30; Б. Тодић, Грачаница. Сликарство, Београд–Приштина, 1988, 151. Иконографијата во која на Богородица ѝ се поклонуваат двата архангели е присутна од средновизантискиот период, K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, 18-20; А. Г. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 87-88.

[237]За иконографијата на архангелите во царска облека, H. Maguire, *A Murdurer among the Angel: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art*, in: The Sacred Images East and West, ed. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana and Chicago 1995, 67-71.

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

Следејќи ја стандардната иконографија при живописувањето на олтарната апсида на северната половина од апсидалната конха, е насликана фигурата на архангелот Михаил (сл. 7). Оштетувања, кои ги предизвикала шалитрата се изразени во делот на левата дланка и сферата која ја држи архангелот, така што не може со сигурност да се каже што било претставено на неа. Сочувана е контурна црвена линија, но недоволно за идентификација на насликаниот симбол во сферата. Останатиот дел од фигурата на архангелот е добро сочуван. Лево, над нимбот на архангел Михаил се сочувал дел од сигнатурата *ο Αρχ(άγγελος) Μιχ(αήλ).*

Архангелот стои, благо наклонувајќи се. Главата е подигната и гледа кон Богородичната фигура, во левата рака држи сфера, како симбол со кој ќе се истакне космичкиот симболизам на насликаниот мотив [238].

Десната рака е подигната, во гест на дланката со кој покажува кон Богородица. Со сигурен цртеж е исцртан ликот на архангелот кој зрачи со нежна убавина, моделиран со неколку нијанси на зелена и розова. Ликот го заокружува долга кафена плетенка, надополнета со дијадема и висулци. Нимбот е во жолта боја, контуриран со црна и бела линија. Облечен е во темноцрвена царска далматика, вкрстена жолта дијадема на градите која е префрлена преку левата рака. Далматиката е украсена со розети од црни и бели бисери, на ракавите, над лактите се насликани жолти ленти како и кај империјалните костими, додека во долниот дел, од двете страни под колената има темновиолетови крстови порабени со бели бисери [239]. Крајот на туниката е украсен со дебела лента порабена со бели бисери и исшарена со геометриски мотиви. На нозете носи светлосини високи чорапи и окер сандали со каиш. Вкрстената дијадема е украсена со скапоцени камења и бисери[240]. Крилјата на архангел Михаил се во две

[238] Mouriki, *Nea Moni*, I, 110.
[239] C. Jolivet Lévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, Cahiers archéologiques, 46, 1998, 121–128.
[240] Jolivet Lévy, *Note sur la représentation des archanges*, 121–128.

бои, надворешната страна е кафеава, додека однатре се сиви. Сликарот се потрудил да даде контура на секое перо поединечно.

АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ

На спротивната страна во конхата на апсидата е претставата на архангелот Гаврил (сл. 8). Фигурата на архангелот е сочувана, има мали оштетувања на ликот, шалитрата предизвикала пукнатини во делот на ликот и вратот, на тие места сосема исчезнал и колоритот. Останатиот дел од фигурата ги сочувал првобитните карактеристики и колорит. Над главата е сочуван во целост натпис: *Ο Αρ(χάγγελος) Γ(αβριήλ).*

Архангел Гаврил е насликан на јужната половина од конхата во апсидата во ист наклонет став како и неговиот пандан, архангелот Михаил на спротивната страна. Светложолт нимб, контуриран со бела и црна линија ја заокружува главата на архангелот. Од некогаш убаво моделираните кадрици, останала само кафена дамка и белата дијадема. Облечен е во светлозелена далматика украсена со осмострани розети од бели бисери, на ракавите има златни единечни ленти, додека над лактот има двојна златна лента [241]. Во левата рака држи сфера во која со црвена линија е насликан голготскиот крст украсен со флорален мотив. Крилјата на архангел Гаврил се темнокафени, прошарени со по некое сиво перо. Долниот дел на далматиката е украсен со два крста порабени со бисери и дебела темновиолетова лента украсена со бисери и геометриски форми. Вкрстената дијадема е светложолта и црвена, се вкрстува на градите и е префрлена преку левата рака. По целата должина има бисери и скапоцени камења. На нозете носи црвени чорапи и зелени сандали [242].

[241] Jolivet Lévy, *Note sur la représentation des archanges*, 121–128.
[242] Maguire, *A Murdurer among the Angel,* 67-71.

ЛИТУРГИСКА СЛУЖБА НА АРХИЈЕРЕИТЕ

Во првата зона на олтарот во Св. Никола Болнички дошла до израз блиската поврзаност помеѓу богослужбата и сликаната програма. Не само што се прифатени иконографските новитети кои ги донел XIV век и се однесуваат на евхаристичните теми [243] туку е остварена целина која со слика и текст испишан на свитоците кои ги носат архијереите во композицијата Литургиска служба, го водат верникот во текот на светата литургија, терајќи го на размислување истовремено преку збор и слика [244]. Првата зона на олтарниот простор од крајот на XI век е вообичаено место во кое се претставува Литургиската служба на архијереите [245].

Композицијата *Литургиска служба на архијереите* (сл. 9) е насликана околу малиот прозорски отвор и претрпела оштетување во левиот дел. Позадината на композицијата е хоризонтално поделена: во горниот дел е нанесена темносина, а во долниот маслинеста боја. Централниот дел на композицијата е насликан под малото прозорче. Христос- Агнец положен во путир [246]. Фреската изгубила доста од првобитниот цртеж и колорит, така што денес е видлив само нимбот околу Христовата глава и се насетуваат контурите на неговото тело. Со бела и темноцрвена линија е порабен длабокиот путир исполнет со темна окер боја, во него е положено малото Христово тело, чии контури само се насетуваат, се издвојува светложолтиот нимб, но тонот на телото се изедначил со тој на садот и е невозможно да се идентификува неговата поставеност или други детали.

Свети Василиј Велики (сл. 10) ја предводи архијерејската поворка која се поклонува на Агнецот од северната страна на апсидалниот ѕид. Влагата и

[243]R.Taft, *Liturgy in Byzantium and Beyond,* Norfolk, 1995.
[244]Walter, *Art and Ritual*, 198-199; R.Taft, *Liturgy in Byzantium and Beyond*, 45-75; G. Babić, C. Walter *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*. In: Revue des etudes byzantines, tome 34, 1976, 269-280.
[245]За појавата и симболиката на оваа сцена, cf. Г.Бабиh, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору внзантијских цркава,* ЗЛУМС 2 (1966); Walter, Art and Ritual, 198-199; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 38.
[246]Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Άγια Τράπεζα με τα Τιμία Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008.

шалитрата ја оштетиле фигурата на епископот од Цезареја (370-379) во горниот дел, така што од неговиот благороден лик денес се насетува само сенка. Бојата избледнела и во горниот дел на полиставрионот, од што се сочувала само контурата на цртежот, омофорот е во златножолта боја украсен со геометриски мотиви во темноцрвена боја. Светителот е претставен во тричетвртински став, како приоѓа кон средишниот дел на композицијата одлево. Главата е благо наклонета надолу, а со двете раце држи отворен список на кој е испишан текст во три реда, *Ουδείς άξιος τών συνδεδεμένων* [247]. Напишаната молитва е почетокот на херувимската песна која ја изговорува свештеникот при почетокот на Светата литургија [248].

Свети Григориј Богослов (сл. 10), многупочитуваниот и славен патријарх на Константинопол од средината на четвртиот век, го зазема местото веднаш зад св. Василиј Велики на северната страна на источниот ѕид во олтарот. Заради големото присуство на влага и соли, претставата на светителот е во многу лоша состојба. Солите го уништиле првобитниот колорит, како и голем дел од цртежот. Натписот со името кој некогаш бил испишан лево и десно од главата на светителот, денес потполно исчезнал. И покрај големото оштетување на ликот, се насетува благиот поглед кон Христос- жртва. Лицето е заокружено со белосива, зачешлана коса и долга брада. Облечен во архијерејска облека, полиставрион со темнокафени крстови, златножолт омофор украсен со темнозелени лозови ластари. Со двете раце држи отворен свиток на кој е испишан текстот од молитвата на првиот антифон: *Κύριε ό Θεός ημών οδ τό κράτος άνείκαστον* [249].

Познатиот црковен отец, еден од творците на Светата божествена литургија, *свети Јован Златоуст* (сл. 11), ја предводи поворката на архијереи кои се поклонуваат на Христос- агнец на јужната половина од олтарната апсида. Неговата претстава е добро сочувана, но оригиналниот колорит е доста избледен. Претставен во тричетвртински став, свртен кон десно, св. Јован Златоуст приоѓа

[247]F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford 1896, reprinted 1965, 318.4; G.Babić, Ch. Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration.* In: Revue des etudes byzantines, tome 34, 1976, 269-280, 27 (12).
[248]Brightman, *Liturgies*, 318.
[249]P. Trempelas*, Ai τρεῖς λειτουργίαι κατά τους ἐν 'Αθήναις κώδικας*, Athens 1935, 17; F. E. Brightman, *Liturgies,* 309; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 270 (2).

кон Христос- жртва, држејќи отворен свиток со двете раце. На свитокот е испишана молитвата: *Ὁ Θεός ὁ Θεός ημών 6 τον ούράνιον άρτον* [250].

Александрискиот архиепископ, големиот теолог, филозоф и светител, *свети Атанасиј Велики* (сл. 11) е насликан веднаш до свети Јован Златоуст на јужната страна [251]. Претставен е како ќелав старец со правоаголна бела брада. Во рацете држи отворен свиток на кој е испишана молитвата на вториот антифон: *Κύριε ὁ Θεός ημών σώσον τον λαόν σου* [252].

До нишата на проскомидијата, на северниот ѕид е претставата на *свети Спиридон* (сл. 12) [253]. Претставен и скоро фронтално, благо наклонет кон лево. Облечен во архијерејска облека, фелонот и стихарот го изгубиле првичниот изглед, денес се сведени само на бела боја без дополнителен украс, за разлика од нив епитрахилот [254], кој паѓа вертикално надолу, ја сочувал златножолтата боја, врз кој се извезени со зелен конец флорални орнаменти. На десната страна, од под фелонот се назира, на десната рака, епиманикија и над бедрото, епигонатион, исто така богато украсени. На главата ја носи неговата карактеристична сламена капа [255]. Во рацете држи затворено евангелие, украсено со скапоцени камења. Претставата на свети Спиридон го изгубила првобитниот колорит и дел од неговиот лик.

Дел од архијерејската поворка која се поклонува на Христос -агнец е и св Кирил Александриски (сл. 13), кој заради ограниченият простор е насликан на јужниот ѕид од наосот, веднаш до олтарот. Како што е вообичаено, тој е насликан со капа на главата, кој како александриски патријарх имал право да ја извршува службата со покриена глава [256]. За разлика од останатите црковни отци кои се дел од оваа композиција, тој не гледа во Агнецот, туку погледот му е подигнат кон Богородица во конхата, која се споменува во текстот на неговата молитва: [257] *Ἐξαιρέτως της παναγίας αχράντου* [258].

---

[250]Trempelas, *Ai τρεῖς λειτουργίαι*, 173;Brightman, *Liturgies*, 309; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 270 (1).
[251]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 38.
[252]Brightman, *Liturgies*, 311; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 271.
[253]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 38.
[254]Ю. Бойчева, Типология и семантика на епитрахила. Иконографски схеми на изображенията вярху някои византийски епитрахили от XV–XVI век, Проблеми на изкуството 2 (1996) 38–43.
[255]Walter, *Art and Ritual, 22.*
[256]Idem, *Art and Ritual*, 29.
[257]Babić, Walter, *The inscriptions*, 272 (21).
[258]Brightman, *Liturgies*, 330-331.

Сликарството во нишата на проскомидијата денес е многу оштетено. Насликана е фигурата на *светиот архиѓакон Стефан* (сл. 14), од натписот кој некогаш бил испишан во висина на неговата глава сочувани се само буквите *Ο Ἅγιος* [259]. Архиѓаконот Стефан кој се препознава по типолошките одлики: младешкиот изглед со кратка темнокафена коса, вообичаено се слика со мала тонзура, но тоа денес не може да се потврди заради големите оштетувања [260]. Претставен е во целосна фигура, облечен во ѓаконска одежда: бела долга туника, тенок црвен орарион и црвена наметка која му ја покрива левата рака и рамо [261]. Со десната рака држи долго кандило и кади [262]. Во левата рака држи дарохранилница, коцка со пирамидален капак. Добро е познато дека ликот на свети Стефан со примарната култна улога на првомаченик, како и апостол и пророк, добил и различен иконографски облик. Во сликарството во владетелските задужбини во немањиќка Србија од XII и XIV век, особено се истакнува неговиот апостолски вид. Сликан на истакнати места, особено до иконостасот, свети Стефан тогаш држи свиток и е облечен во хитон и химатион. Најблизок негов пример е од Света Богородица Перивлепта [263].

Во малата ниша на ѓакониконот е насликан светиот химнограф *Роман Мелод* (сл. 15) [264]. Претставен во целосна фигура со темнокафена коса и краток, редок мустаќ, без тонзура. Облечен е во бела туника и долга црвена наметка, префрлена преку левото рамо и рака. Во десната рака држи крст, а во левата дланка која му е покриена со наметката, придржува дарохранилница, квадратна кутија со капак во вид на купола со округлест тамбур. Од натписот сочувани се неколку букви, доволни за идентификација *Ο Ἅγιος Ρωμ(αίος) Μελ(ωδός)* [265].

---

[259]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 38.
[260]М. Ђоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар (Београд 1961), 45-60.
[261]G. de Jerphanion, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Age en Orient*, Athens (1935) 403-416.
[262]Во вообичаената иконографија, архиѓаконот Стефан држи кандило и дарохранилница. Види: *Манастир Дечани*, II (Петковић), 2, 22, 23, pl. CXLI. Отстапувањата од оваа иконографија се ретки: Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11(Нови Сад 1975), 21-41; И.Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, (Београд 1994), 164; С. Габелић, *Манастир Лесново: Историја и сликарство*, Стубови културе, Београд, 1998, 69.
[263]Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, Зидно сликарство манастира Дечана, ед. (Београд 1995), 537-564.
[264]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 38.
[265]Idem., *Охридско sидно сликарство*, 38.

КОМПОЗИЦИИ ВО ОЛТАРОТ

Композициите кои се составен дел од циклусот посветен на Големите празници, насликани во олтарниот простор се распоредени на источниот ѕид во втората зона и на северниот и јужниот дел од полувалчестиот свод [266]. Претставени се Благовестите и Вознесението Христово. Фреските во овој дел од црквата поминале низ процес на конзервација, но сепак, нивната состојба е многу лоша и оригиналниот колорит е избледен [267].

[266]За циклусот на Големите празници, v. Millet, *Recherches*, 15–30; Dodekaorton, in: RbK I, 1207–1214 (M. Restle); Бабиќ, *Краљева црква*, 135–167; Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle*, 51–73; Марковиќ, *Циклус Великих празника*, 107–119; Cf. Maguire, *The Cycle of Images*, 139–147.

[267]Извештај за извршени конзерваторски работи на Св. Никола Болнички, II Папка (Скопје 1982-1992).

ЦИКЛУСОТ ГОЛЕМИ ПРАЗНИЦИ

БЛАГОВЕСТИ

Циклусот започнува на источниот ѕид, во втората зона на олтарниот простор со претставата на *Благовести* (Лука 1:26-38) (сл. 16.)[268], насликана на северната и јужната страна од источниот ѕид [269]. Композицијата е едноставна [270]. Северно е архангелот Гаврил, од чиј натпис е сочувано *(Αρχάγγελος) Γαβρι(ήλ)* (сл. 17). Облечен во темносин хитон и кафен химатион [271], свртен кон лево, десната рака ја пружа кон Богородица, додека во левата држи долг скиптар. Архангелот е поставен на темносина позадина, скоро во апстрактен небесен простор. На јужната страна е Богородица. Претставена е како стои врз правоаголен супедион, со десната рака гестикулира во став на уплашеност [272], а во левата рака држи пурпурна преѓа [273]. Кон Богородица се спуштаат три тенки зрака божествена светлина, излегуваат од полукружен сегмент од небо од кој излегуваат три прста во гест на благослов, бледо видлив е и мал крст, во долниот лев агол е сочувана грчката буква *ω* [274]. Мал бел гулаб се спушта кон главата на Богородица, носен на трите зрака [275]. Сликањето на гулаб кој се симнува од сегмент на небо, започнува фрекфентно да се користи во византиското фрескосликарство од почетокот на

---

[268]G. Millet, *Quelques representations byzantines de la Salutation angélique*, Bulletin de Correspondance Hellénique 18 (Paris 1894), 453-483; Ј. Максимовиќ, *Рељеф сплитских Благовести. Једна византијско-латинска симбиоза,* Зборник ФФ VII/1(1963), 228-231; E. Kitzinger, *The Descent of the Dove: Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella palatine in Palermo*, in: Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters, hg. I. Hutter (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungberichte, Bd.432), Wien 1984, 99-115.

[269]За разделување на композицијата на два дела во средновизантискиот период, v. Βαράλης, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού*, 201–220.

[270] Millet, *Quelques représentations byzantines,* 453-483; Ф. И. Шмит, *Благовещение,* ИРАИК XV (1911), 31-72; Ј. Максимовиќ, *Рељеф сплитских Благовести*, 228-231; E. Kitzinger, *The Descent of the Dove*, 99-115.

[271]За анализа на костимот на архангел Гаврил, H. Papastavurou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siecle: l'Annonciation*, Venise 2007, 67–71.

[272]За преглед на сите литерарни извори, канонски и апокрифни во кои се опишува Благовести и Богородичната реакција, v. J. L. Elliot, *A Synopsis of the Apocryphal Nativity and Infancy Narratives*, Leiden–Boston 2006, 27-35.

[273]Kitzinger, *The Descent of the Dove*, 101-103.

[274]За иконографскиот елемент на Гулаб кој се симнува од Божјата рака од сегмент од небо, v. Kitzinger, *The Descent of the Dove*, 101-103.

[275]Idem., *The Descent of the Dove*, 101-103.

XII век [276]. Мотивот на сегмент од небо од кој излегува Раката Божја, како и гулабот кој се симнува врз главата на Богородица, во византиската уметност се користи за истакнување на чудесното Христово зачнување [277]. Како група на иконографски елементи (сегмент од небо, Раката Божја, гулабот, трите зраци) го илустрираат Псалмот 71, 6 што не често бил илустриран. Вообичаено, некој од овие елементи би бил изоставен. Текстот на Псалм 71, 6 примарно и интимно е поврзан со појавувањето на архангелот Гаврил пред Богородица, и нејзиното прифаќање [278]. Нарачателот на сликарството во Свети Никола Болнички се потрудил во ограниченият архитектонски простор да пренесе комплицирана теолошка порака [279].

Пурпурната преѓа како иконографски елемент во Благовестите се јавува од V век [280]. Наскоро станува стандарден иконографски елемент насликан во најголем број од претставите [281]. Популарноста на овој иконографски детаљ се должи на неговата симболична референца за Инкарнацијата на логосот – главниот настан во композицијата Благовести, централната догма на христијанската црква и основата за Економијата на спасението [282]. Позади Богородица се гледа правоаголен камен престол со црвена перница врз него. Во позадината се издига еднокорабна градба со полуоблест свод и затворена врата, давајќи алузија на метафората *Богородица затворена порта* [283].

[276]Millet, *Recherches*, 67-92; Schiller, *Iconography*, II, 33-52; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, 96-103.
[277] S. Eustratiades, *The Theotokos in Humnography* (in Greek), Paris and chennevières-sur-Marne 1930, 63-92.
[278]M. E. Gössmann, *Die Verkündigung an Maria im dogmatishen Verständnis des Mittelalters*, Munich 1957, 22.
[279]K. Weitzmann, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels* (Variorum Reprints) London 1980.
[280]M. Evangelatou, *The Purple Thread of the Flesh: The theological connotations of a narrative iconographic element in Byzantine images of Annunciation*, in: Icon and Word: the Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack, edd. A. Eastmond, L. James, Aldershot 2003, 261–281.
[281]Eadem, *the Purple Thread,* 261-281.
[282]Papastaurou, *Recherche iconographique*, 323–339.
[283]I. Βαράλης, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο*, ΔΧΑΕ 19, 1996–1997, 201–220.

ВОЗНЕСЕНИЕ

Следејќи ја вообичаената иконографска формула за декорирање на мали еднобродни храмови на територијата на Охридската архепископија во XIV век [284], на сводот над олтарот и во втората зона на северниот и јужниот ѕид е претставата на *Вознесението* (Дела апостолски I, 4-11; Лука XXIV, 50-52)(сл. 18 Таб. 1) [285]. На сводот над олтарот е насликан Христос во кружна мандорла која ја носат два ангели, апостолите кои биле сведоци на настанот се поделени во две групи во втората зона на северниот и јужниот ѕид во олтарниот простор [286].

Сликарството во делот од сводот кој го надвишува олтарниот простор е доста оштетено. Од фигурата на ангелот кој ја носи Христовата мандорла во форма на круг од северната страна, сочувано е само едно крило. И покрај избледеноста и оштетувањето, може да се забележи дека Христос седи на полукружен сегмент од небо [287], положбата и гестовите на рацете денес не се видливи. На северната и јужната страна се претставите на апостолите кои биле сведоци на Вознесението како возбудено гестикулираат помеѓу себе. Јужната група се состои од пет апостолски фигури пред кои стои ангел облечен во црвен хитон и химатион во десната рака држи затворен свиток, а со левата покажува кон горе (сл. 19, таб. 1). Помеѓу ангелот и апостолите е насликано маслиново дрво што треба да алудира на Маслиновата гора во која се случил настанот [288].

Северната група ја сочинуваат шест апостолски фигури нагласено возбудени пред кои исто така стои ангел, одделени со извишено маслиново

[284]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 27-29.
[285]Idem., *Охридско ѕидно сликарство*, 31.
[286]E. T. Dewald, *The Jconography of the Ascension*, American Jounal of Archaeology, ser. 2, vol. XIX Concord 1915, 277-319; С. Жебелев, *Иконографическия схемы Вознесеня Христова и источники их возникновения*, in: Сборник статей посвященных памяти Н. П. Кондакова. *Археология. История искусттва*. Византиноведение, Прага 1926, 1-18; К. Wessel, *Himmelfahrt*, RbK 2, 1224- 1262; П. Симиh, *Фреска Вазнесења Христова у Бијелом Пољу њена литургијска подлога,* Зограф 6 (1975), 21-28; O. Demus, *The Mosaics of San Marco*, 2, 171-186.
[287]Dewald, *The Jconography of the Ascension*, 291-294.
[288]A. Boonen, *La figuration de l'arbre dans les scenes du Nouveau Testament à Byzance du IXe au XIVe siècle*, Byzantion 15 (1985) 417–430.

дрво(сл. 20. таб. 1) [289]. Ангелот е облечен во бела туника со златножолта вертикална лента која се спушта до појасот и црвен химатион [290]. Левата рака е спуштена покрај телото, а десната е подигната високо нагоре .

Бела туника со вертикална лента која се врзува на појасот, е вообичаена за претставите на Христос Емануел во рамки на олтарната програма или во претставите на Недремано око [291]. Белата туника го носи значењето на Христовата смрт и полагање во гроб, бела облека облекува и архијерејот при осветувањето на даровите во храмот [292]. Што се однесува до ангелите во рамките на Вознесението, во Делата апостолски се спомнуваат двајца мажи во *бели туники* кои им го појасниле чудесниот настан на апостолите (Дела I, 10-11), во текстовите читани на службата на Вознесението редовно се истакнува дека се ангели, без разлика дали станува збор за поучни слова или песни [293]. Суптилните елементи на облеката на ангелите го нагласуваат симболизмот на светиот простор во кој се насликани.

Едно од најважните прашања во византиската иконографија на Вознесението е изборот и бројот на учесниците во настанот. Поголемиот број споменици од овој период ја вклучуваат и Богородица како сведок на овој настан, иако новозаветните извори не ја спомнуваат, меѓутоа Мајката Божја има значајно место во химнографските дела посветени на овој празник [294]. Во Свети Никола Болнички нејзината фигура е изоставена, што значи дека сликарите ги користеле текстовите според Евангелијата по Матеј и Лука, во кои и бројот на присутни апостоли е единаесет, каков што е случајот со Болничката црква.

---

[289]G. de Jerphanion, *Quels sont les douze Apôtres dans l'iconographie chrétienne?* in: La voix de monuments, Paris 1930, 190, 197–198 ; C. Guignard, *Les listes grecques d'apôtres et de disciples du Christ : présentation d'un projet de recherche*, Bulletin de l' AELAC 22/23 (2012–2013) 29–34.
[290]Todić, *Anapeson*, 154-155.
[291]За сликање на бела кошула во претставата Недремано око, v. (В. Todić, *Anapeson*. *Iconographie et signification du thème*, Byzantion 64/1 (1994), 154–157, 162–163 со примери; на голем број икони и фрескосликарство во кои Богородица го држи Христос- дете, v. (Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, ЗМСЛУ 21 (1985), 261–174 со литература и примери; М. Татић-Ђурић, *Богородица Страсна у Жичи*, in: Манастир Жича, Краљево 2000, 293–298); и понекогаш во рамки на композицијата Сретение, v. (H. Maguire*, The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, DOP 34–35 (1980–81), 261–269).
[292]PG 155, 309–310.
[293]S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis*, Milnchen 1975, 104-106.
[294]Б. Тодић, *Најстарије зидно Сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, ЗЛУ 18 (1982), 33-34.

СЛИКАРСТВОТО ВО НАОСОТ

РАЃАЊЕТО ХРИСТОВО

Циклусот на Големите празници продолжува во втората зона од наосот на јужниот ѕид. Претставено е *Христовото раѓање* (сл. 18, таб. 1) со сите детали и епизоди карактеристични за претставите на овој празник во византиската уметност од XIV век [295]. За некои мотиви објаснување не може да се најде во основните текстуални извори (Лука II, 4-19; Матеј I, 25 и II 9-11), бидејќи сликарите на малата Болничка црква ги имале во предвид бројните поетски, хомилиски и апокрифни текстови инспирирани со Божиќниот празник [296].

Сцената е поделена во три хоризонтални зони. Во централниот дел од композицијата доминира претставата на Богородица која лежи на црвена перница украсена со златни ленти и ја врти главата кон лево. Со десната рака го потпира лицето, на кое се гледа израз на тага [297]. Од најзината лева страна, малиот Христос повиен во бела повивка лежи на камени јасли и гледа кон волот и магарето кои ги подаваат главите кон него. Начинот на кој се претставени јаслите, како камен саркофаг, наведува на паралелизмот помеѓу Христовото

[295]Покровский, *Евангелие*, 48–93; Millet, *Recherches*, 67–169; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the cycle of the Infancy of Christ,* In: Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background (1975) 208–214; eadem, *Les representations de la Nativite du Christ dans l'art de l'Orient chretien, in: Miscellanea codicologica F. Masai dicata, MCMLXXIX,1, Ghent 1979*, 11–21; Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*; Бабић, *Циклус Христовог детињства у пределу са хумкама на фресци у Грацу, Рашка баштина 1 (Краљево 1975)*, 49–57; H. Maguire, "Pangs of Labor Without Pain", 205–216.

[296]За иконографијата на сцената и нејзините литерарни извори, v. K. Onasch, *Das Weihnachtsfest im orthodoxen Kirchenjahr. Liturgie und Ikonographie*, Berlin 1958; G. Ristow, *Die Geburt Christiin der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recldinghausen 1963; idem, *Geburt Christi*, RbK II, 637-662; P. J. Nordhagen, *The Integration of the Nativity and the Announciation to the Shepherds in Byzantine Art,* Actes du XXII Congres international d 'histoire de l'art (Budapest 1969), I, Budapest 1972, 253-257; Г. Бабић, *Циклус Христовог детињства*, 49-56; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, 208-214; eadem, *Les representations de la Nativite*, 11-21; R. Stichel, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei*, Stuttgart 1990, 19-66.

[297]За литургиско химнографските извори кои влијаеле на овој иконографски тип, v. Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, 26–29; за изразената тага на Богородица во прозата и поезијата од средновизантискиот период, како тема базирана на антички корени, v. Maguire, *Art and Eloquence*, 91-101, idem. *The Depiction of Sorrow*, 160-166, особено 163.

раѓање и смрт. Споредбата на колевката и идниот гроб е присутна во средновизантискиот период во литургиските и химнографските текстови кои се читале при богослужбата на Велипеток [298]. Овој иконографски елемент станува доста популарен помеѓу спомениците од Палеологовскиот период [299].

Од левата страна на Богородица приоѓаат во збиена група трите мудреци од Истокот, со круни на главите. Тие се спомнуваат во Евангелието по Матеј (2:9-11) и Протоевангелието по Јаков (гл. XXI), а и во божиќните песни. Стандардно, групата ја сочинуваат три машки фигури на различна возраст, од кои најстариот кој ја предводи групата носи округла кутија, а најмладиот принесува квадратна златножолта кутија. Соодветно на симболиката на сцената, цилиндричната кутија со зашилен капак го содржи мирото, додека квадратната кутија со пирамидален капак содржи темјан. Според стиховите на Божиќната служба, златото му се принесува на Христос како цар на вековите, темјанот како Бог на вселената и мирото на мртвиот, но пред сè, бесмртниот Христос [300].

Во горната зона се претставите на три ангели кои се појавуваат од зад карпестиот рид. Еден од нив се наведнува кон еден овчар и му ја соопштува радосната вест [301]. Сите нив ги осветлува божествена светлина која продира од сегмент од небо. Во долниот лев агол од композицијата, лево од прозорецот е насликана осамената и загрижена претстава на замисленият Јосиф [302]. Телото му е скоро склупчено, а со левата рака ја придржува главата и гледа право пред себе.

---

[298]Според Типикот на Цариградската црква, химната која се употребува уште од X век, дело на повеќе автори, најчесто на Симеон Метафраст и Никифор Василакив, v. Maguire, *Art and Eloquence* 100–101, n. 75. И цариградскиот патријарх Герман (VIII век) во делото *Црковна историја*, го споредува олтарот со Христовата колевка и гроб, v. PG 98, col. 389. Cf. Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 139–140.

[299]За детална анализа на мотивот јасли/саркофаг, v. *Gabelić, Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 218–219; Eadem, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 487. Јаслите се насликани како камен саркофаг во Св. Апостоли во Солун, cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 208, fig. 41, Св. Никита, cf. Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 35/1, Полошко, cf. Babić, *Quelques observations*, 166, fig. 3, Челопек, cf. Габелић, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 487, нап. 26, сл. 1.

[300]Babić, *Kraljeva crkva*, 142; Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 226.

[301]Пастирите како мотив се јавуваат од VI век; од Постиконокласниот период, вообичаено, се претставени тројца, v. LafontaineDosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 210 -211.

[302]За сликањето на Јосиф во рамки на ХристоворРаѓање врз основа на теолошкото значење во химнографските текстови, v. Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, 60–62. Поставеноста на главата на Јосиф потпрена на рака се толкува на два начини: како сомнеж за безгрешното зачнување и како тага за иднотоХристово страдање, v. Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 139. Согледувајќи го општото расположение во сцената, Јосифовата фигура може да се разгледува во контекст на идната Христова смрт, v. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 227–228.

Десно од прозорското окно е насликана епизодата со капењето на младенецот [303]. Постарата бабица истура вода врз малиот Христос, додека помладата го придржува Богомладенецот. Вообичаено во палеологовското сликарство, Христос- дете е претставен гол, до појас, како седи исправено во голем сад со вода кој личи на путир [304].

Раѓањето Христово содржи голем број детали и епизоди кои се карактеристични за претставата на овој празник во византиската уметност од XIV век [305]. Просторниот однос помеѓу Вознесението и Раѓањето Христово ја отсликува најважната догматска врска која црковните учители и писатели ја истакнуваат, а се однесува на телесното Христово раѓање и неговото Вескреснување како почетен и завршен акт со кој се исполнува тајната на Спасението [306].

СРЕТЕНИЕ

Настанот со кој според евангелијата се потврдува догмата за двојната природа на веќе роденият Христос, а се случил кога првосвештеникот на ерусалимскиот храм Симеон и пророчицата Ана го препознале детето;

[303]P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity scene*, BZ 54/2 (1961) 333–337.
[304]За епизодата на капење на Богомладенецот во рамки на композицијата на Христовото раѓање, v. Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ*, 211-212; за претставата на гол Христос во рацете на бабицата или во базен, v. - E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, DOP 17 (1963), 102-103.
[305]K. Onasch, *Das Weihnachtsfest im orthodoxen Kirchenjahr. Liturgie und Ikonographie*, Berlin 1958; G. Ristow, *Die Geburt Chrusti in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghause 1963; idem, *Geburt Christi*, RbK II, 637-662; P. J. Nordhagen, *The Integration of the Nativity and the Annunciation to the Shepherds in Byzantine Art*, Actes du XXII Congrès international d`histoire de l`art (Budapest 1969), I, Budapest 1972,253-257; Г. Бабић, *Циклус Христовог детињства у пределу са хумкама на фресци у Градцу,* Рашка баштина 1(Краљево 1975), 49-56; J. Lafontaine- Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: The Kariye Djami, 4, 208-214; eadem, *Les reprèsantations de la Nativitè du Christ dans l`art de l`Orient chrètien*, in: Miscellanea codicologica F. Masai dicata, MCMLXXIX, 1, Ghent 1979, 11-21; R. Stichel, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei,* Stuttgart 1990, 19-66.
[306]За значењето на Раѓањето Христово како предуслов за неговото Воскресение, v. Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 133–135.

Сретението Христово (Лука, II, 22 – 38)(сл. 19. таб. 1) е насликано веднаш до Раѓањето, одделено од претходната композиција, само со тенка темносина линија [307]. Композицијата изгубила големо парче во средишната горна зона, со што е изгубена можноста да се увиди во каков простор е сместена композицијата Сретение. Од сочуваното, може да се види дека ги содржи сите иконографски елементи карактеристични за палеологовското сликарство [308]. Сликарите се потрудиле во исклучително збиен архитектонски простор да претстават што е можно повеќе иконографски елементи [309].

Во левиот дел е претставата на старецот Симеон со бела брада и долга бела коса. Облечен е во долга туника со маслинестозелени и сиви тонови. Со благо свиткан став на телото, ги подава двете раце кон малиот Христос. Помеѓу него и останатите учесници во сцената се забележува, иако доста оштетена, маса поставена на висок четвртаст постамент, покриена со црвена прекривка, врз која е поставена затворена книга украсена со бисери [310]. Од десната страна на масата, во централниот дел на композицијата е Богородица која го држи малечкиот Христос кој со двете раце ја држи мајка си, а со главата се врти кон Симеон [311]. Централната позиција која ја зазема Богородица се должи на истакнувањето на нејзината улога, како инструмент на Овоплотувањето без што не би се постигнало Спасението.

---

[307]D.C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, Art Bul 28 (1946), 17-32; E.H. Kantorowicz, *Puer exoriens. On the Hypapante in the Mosaics of S. Maria Maggiore*, in: idem, *Selected Studies*, New York 1965, 25-36; K. Wessel, *Darstellung Christ im Tempel*, RbK I, 1134-1145; H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, DOP 34-35 (1980-1981), 261-269.

[308]За иконографските новини во Палеологовскиот период, v. I. Sinkević, *Changes in the composition of the Presentation of Christ in the temple in Palaeologan times*, Културно наследство 28–29 (2002–2003) 33–38.

[309]D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, Art Bul 28 (1946), 17-32; Wesscl, *Darstellung Christi im Tempel*, RbK I, 1134-1145; Maguire, *The Iconography of Symeon*, 261-269.

[310]Бидејќи евангелските текстови не специфицираат каде се случило дејството, византиската ликовна традиција негувала два типа: пред храмот и внатре во храмот. Во Ариље(1296), v. G. Millet, *La peinture du moyen âge*, II, таб. 73, 1; Вериа, v. Πελεκανίδη , *Καλλιέργης, Ολης Θετταλίας*, tab. D и 17 и Чучер, Millet, *La peinture du moyen âge*, III таб. 36, 2; дејството се случува пред храмот. Сликарите на Протатон, v G. Míllet, Monuments de l` Athos. I. Les peintures, Paris 1927, таб. 10,3; Богородица Перивлепта во Охрид, v. М. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима,* Зограф 35 (2011) 119–143; Старо Нагоричино, v. B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd, 1993, 82; свети Никола Орфанос, v. G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule III. Album présenté par A. Frolow, Paris 1962,*, III, таб. 82.1; Панагија Тон Халкеон, v. А. Ξυγγόπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης,* ΔΧΑΕ Δ/Ζ (1974) 65-68 ги разместуваат учесниците на композицијата внатре во храмот пред/зад олтарна маса.

[311]За важноста на Богородица и нејзината истакната улога во Сретението, v. Sinkević, *Changes in the composition*, 36-37.

Изразените гестови на Симеон, Христос и Богородица ја истакнуваат емоционалноста на сцената, со тоа се препознава едно од теолошките значења – навестување на идните Христови страдања (Лк. 2-35) и улогата на Богородица [312]. Сликањето на малиот Христос пред олтар е визуелен израз на неговата улога како Жртва [313].

Значајно место добила и пророчицата Ана која држи отворен свиток во левата рака, а десната и е подигната нагоре . За разлика од постарите споменици во кои нејзината фигура е сликана на маргините на композицијата, во Свети Никола Болнички, таа стои веднаш зад Богородица [314]. Од текстот кој бил испишан на свитокот останале само маргините, не е сочувана ниту една буква. Но, може да се претпостави дека на свитокот бил испишан текстот во кој пророчицата Ана ја предвидела Христовата месијанска улога. Овој текст е вообичаен во византиските претстави на Сретението [315]. Покрај неа стои Јосиф облечен во долга темносина туника и светлорозева наметка, десната рака ја подава кон Богородица, а левата му е покриена со наметката, не може да се забележи дали во раката држи гулабици.

Иако средишниот горен дел е целосно уништен, може да се забележат остатоци од архитектонско здание. Во горниот средишен дел е сочуван пирамидален покрив кој заради својата големина и изглед, веројатно покривал куполна градба. Странично се издигаат два правоаголни столба кои се поврзуваат со средишната градба со црвен вел. Мотивот на црвен вел кој е распнат помеѓу архитектонските кулиси има значење кое се однесува на тајната на Овоплотувањето. Неговата симболика ги најавува и идните Страдања, што е особено нагласено во химните кои се пеат за време на Страсната седмица [316].

---

[312]Тагата на ликот на Богородица се толкува како најава за нејзината улога во Распетието, v. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267–268; Shor, Presentation in the Temple, 26; A. Weyl Carr, *The Presentation of an Icon at Mount Sinai*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994), 244. За мислењето дека симболиката на Христовата жртва ја одредува иконографијата на композицијата, v. Sinkević, *Changes in the composition*, 36–37.

[313]Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267–269; Weyl Carr, *The Presentation of an Icon*, 244.

[314]За примери во кои пророчицата Ана зазема важна улога во Христовата црква во Вериа, v. M. Panayotidi, *Les églises de Véria, en Macédoine*, CorsiRav, 22, 1975, 311-312, fig. 4; во Грачаница, v. Б. Тодић, *Грачаница - сликарство*, Београд - Приштина 1988, 34; Мал Град v. В. Ђурић, *Мали Град, Св. Атанасије у Костуру-Борије*, Зограф, 6, Београд 1975, 43-48; во Свети Атанасиј Маузики во Костур, idem, fig. 42.

[315]Некои од најстарите примери од крајот на XI и почетокот на XII век ги набројува, v. Mouriki, *Nea Moni*, 121.

[316]За значењето на велот и неговото литургиско и химнографско значење, v. H. Papastavrou, *Le voile, symbole de l'Incarnation. Cotribution à une étude sémantique*, CA 41 (1993) 146–154.

Мора да го споменеме и просторниот концепт на композицијата Сретение, чиј пандан на спротивниот ѕид од наосот се композициите на Распетието и Оплакувањето Христово [317],со што се нагласува програмскиот концепт. Теолошкиот симболизам во литерарните основи имал силен одек во фрескосликарството, укажувајќи и споредувајќи го Христовото претставување во храмот и неговите страдања [318].

Композицијата во Свети Никола Болнички не носи иконографски новини, но мора да забележиме дека кон крајот на XIII век и првите децении на XIV век, се случува суштествена промена во иконографијата на Сретението, без разлика дали е дел од циклусот на Големите празници или во илустрацијата на икос 12 на Богородичиниот акатист. Имено, веќе од крајот на XIII век и почетокот на XIV век, претствата на Христос дете се слика во рацете на првосвештеникот Симеон, а не во рацете на Богородица. Во спомениците на немањиќка Србија и на територијата на Охридската архиепископија, овој т. н. постар тип ја задржал популарноста сè до средината на XIV век [319].

КРШТЕВАЊЕ

Најголем простор на јужниот ѕид и бил даден на композицијата *Крштевањето Христово* (Матеј III, 13-17; Марко I, 9-11; Лука III, 21-22; Јован 1:29) [320], (сл. 20, таб. 1) веднаш над јужниот влез во наосот. Претставата е доста

[317]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 44.
[318] Maguire, *Art and Eloquence*, 98.
[319]Постариот тип на *Сретение* се среќава во Протатон, v. Míllet, *Monuments de l` Athos,* 64; католиконот на манастирот Хиландар, v. idem, *Monuments de l` Athos,* 66; во свети Никола во Прилеп (1298/9), v. Millet, *La peinture du moyen*, tab.21.3; свети Никита кај Скопје (1307), v. М. Марковић, *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015; Студеница (1313/1314), v. Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 143-146; свети Ѓорги во Старо Нагоричане (1317/18),v. Todić, *Staro Nagoričino*, 82; Христовата црква во Вериа, v. Σ. Πελεκανίδη , Καλλιέργης. *"Ολης Θετταλίας άριστος ζωγράφος,* 'Αθήναι 1973, tab. D и 17; Мозаичните икони од Додекаортонот од Museo del Opera del Duomo во Фиренца, v. D. Talbot Rice-M. Hirmer, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, p. XXXVI See and p. 86.
[320]Ф.И. Шмит, *Один из иконографических вариантов Крещения Спасителя*, ИРАИК XV (1911), 73-91; G. de Jerphanion, *Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l`art chrétien,* in:

впечатлива и за разлика од останатите делува смирено. Како нејзин пандан на спротивиот ѕид е насликано Распетието кое, исто така го добило истиот третман [321]. Таквата поставеност била одраз на длабоки теолошки идеи. Уште во најстарите егзегетски толкувања, Јордан се сметал како место на Христовото раѓање [322]. Според толкувањата на византиските теолози, Спасителот се *„облекол во облека од кожа“* при Крштевањето, неговата божествена природа се открива во утробите на Богородица, Јордан и Адот [323]. Во една од песните кои се припишуваат на свети Климент Охридски одекнале и зборовите на свети Григориј Богослов, а се однесуваат на трите Христови раѓања - во Витлеем, на реката Јордан и во мигот на Воскресението [324].

Во средишниот дел се насликани сините води на реката Јордан, три нијанси на сина боја ја смируваат и поврзуваат целата композиција во чиј централен дел е насликана тенката Христовата фигура. Христос стои во сините води на реката Јордан, опкружен со риби. Благо се врти кон Јован Крстител, двете раце спуштени покрај телото, со три прста во став на благослов на десната рака. Христовото тело е непропорционално претставено, со укочено торзо и тенки раце и нозе [325].

---

idem, *La voix des monuments. Notes et etudes d`archéologie chrétienne*,I, Paris-Bruxelles 1930, 165-188; E.D. Sdrakas, Johanes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943, 40-55; G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965; М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог Крштења. Нова аквизација из доба друге византијске ренесансе*, ЗНМ 4(1964), 267-279; Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, Sobornost. Journal of the Fellowship of St. Alban and St. Sergius 2 (London 1980), 8-25.

[321] За поврзувањето на двете композиции во Палеологовскиот период, v. *Asinou Across Time: Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa*, Cyprus, eds. Annemarie Carr and Andréas Nicolaïdès, Dumbarton Oaks, Harvard University Press (2013) 313-360.

[322]За делата на Јустин Филозоф (околу 100–околу 165), свештеномаченик Кипријан (258), Климент Александријски (околу 150–околу 215), v. K. Mc Donnel, *Jesus' Baptism in the Jordan*, Theological Studies 56 (1995) 209–236.

[323]За толкувањата во сиријската теологија на оваа тема, v. N. P. Constas, *Weaving the Body of God:Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the Loom of the Flesh*, Journal of Early Christian Studies, 3/2 (1995) 164–194. За метафората Јордан како утроба кај Ефрем Сириецот, v. S. Brock, *The Luminous Eye: The Spiritual World Vision of St. Ephrem*, Rome 1985, 71–72; Mc Donnel, Jesus' Baptism, 230–231.

[324]Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 138–139.

[325]Христовата претстава има сличен став, но послаба техничка изведба, со претставата на иконата Крштевање од Галеријата на икони при Охридскиот завод и музеј, која е добро позната и проучена, v. П. Миљковиќ-Пепек, *Авторите на неколку охридски икони од XIII-XIV век, Еутихиос или Михаил?,* Гласник МКДМ I (1954), 30-32 и 38-40; В. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, No 10 (со библиографија); v. П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 221; М. Георгиевски, *Галерија на икони-Охрид*, Охрид 1999. Сличности има и со претставата во Кралевата црква во Студеница, Г. Бабић, *Краљева црква,* 146-150. Во свети Никола Орфанос, Ά. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη,* Θεσσαλονίκη 1986, 55-56, сл. 22.

Покрај неговите нозе е персонификацијата на Јордан, која станува стандардна иконографска карактеристика за Крштевањето уште од ранохристијанскиот период [326]. Персонификацијата на реката Јордан претставува насликан средовечен човек, полугол, кој седи и гледа кон Христос, а во десната рака придржува превртена амфора од која се излеваат речните води. На спротивната страна? морето веќе се повлеко под карпестиот брег и се гледа црвената опашка на морското чудовиште на чиј грб вообичаено јава персонификацијата на морето. Сликарите од рановизантискиот период нашле инспирација во стиховите на Псалм 113/114, 3 кој е дел од богослужбите за време на празникот Богојавление. [327]

На левиот брег на реката Јордан насликан е Јован Крстител. Во Болничката црква дадена е важна улога на Крстителот, однесувајќи се на големината на неговата фигура, позата, облеката која ја носи [328], како и фацијалниот израз кој ја нагласува неговата улога на пророк. Облечен во краток син хитон и бел химатион, десната рака ја положува на темето на Христовата глава, со левата го придржува химатионот. Подигнатата глава кон небото има намера да укаже на тоа дека Крстителот го препознал Богојавувањето [329]. Што се однесува до неговата позиција која е повисоко од Христовата фигура, следена е долго етаблираната традиција која била застапена во спомениците уште од XI век [330].

Од десниот брег на настанот сведочат шест крилати ангелски фигури со покриени раце [331]. Ангелите благо се навалуваат кон Христос, карактеристична е бојата на облеката која ја носат, како и интензитетот на колоритот, нагласувајќи ја нивната улога во ритуалот. Присуството на ангелски фигури на бреговите на реката Јордан за време на Крштевањето Христово не е посведочено во ниту еден

---

[326]G.Ristow, *Zur Personifikation des Jordan in Taufdarstellungen der frühen christlichen Kunst*, in: Aus der byzantinistischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik 2 (1957) , 120-126.

[327] Millet, *Recherches*, 170.

[328]Античката облека која е препознатлива карактеристика за пророците и апостолите, ја заменува животинската кожа, рунтавата облека на пустиниците која ја носел Крстителот во други примери од оваа композиција, v. Millet, *Recherches*, 202-203.

[329]*Idem.,* 176.

[330]Исто така *Idem.*, fig. 124,127,129; исто така, v. K. Witzmann, *The Sinai psalter Cod 48 with marginal illustrations and Three Leaves in Leningrad*, in: K. Witzmann, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Michigan, 1980, no. VII, 3, fig. 7.

[331]Станува збор за алузија на литургијата на ткаенината, со која ѓаконите ги покриваат рацете при земањето на светите садови кои се користат при службата. Овој иконографски елемент претставува најдлабоко почитување кое ангелите го искажуваат кон Христос и неговата божествена природа, v. G. de Jerphanion*, Épiphanie et Théophanie,* 182; Mouriki, *Nea Moni*, I, 122–123; Walter, *Art and Ritual*, 179–181.

евангелски текст. Фактот што тие се секогаш вклучени во овој чин, може да се објасни преку нивната функција на ѓакони во службата, како што се истакнува во литургиските и химнографските текстови на овој празник [332].

Во долниот лев агол, покрај нозете на Крстителот е епизодата со дрвото и секирата, која ја илустрира метафората на Јован Претеча (Мат. III, 10; Лука III, 9). Проповедта која се случила веднаш пред Христовото доаѓање на бреговите на реката Јордан и неговото Крштевање.

Во највисокиот горен дел на композицијата е шестокрак сегмент од небо во градација од темносина, светлосина и бела боја. Средишниот крак се спушта кон Христос, носејќи го Светиот Дух во вид на гулаб во ромбовидна мандорла. Темата светлост и метафората за облекување во светлост се спомнува повеќе пати при самото изведување на обредот на Крштевање [333], повеќе пати се спомнува и при литургиската служба на празникот Богојавление [334].

Во просторен контекст, композицијата на Крштевањето, свој пандан на северниот ѕид ја има композицијата Распетието Христово. Поврзаноста на овие два големи празници е заснована врз богословска [335] и литургиска основа [336]. Уште од најраниот период во рамки на литургиската служба на Велјасабота се читаат делови од евангелските текстови (Јн. 19:31–37; Мт. 27, 50; Мр. 15, 37; Лк. 23, 44–46) во кои се споредува водата која истекла заедно со крвта од Христовите рани со светата вода од крштевањето [337]. И двете течности се сметаат за симбол на спасението [338]. Големиот византиски теолог, Григориј Палама (1296-1359) детално толкува одредени делови од обредот на Крштевање во проповедта што

[332]За улогата на ангелите J. Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*, München, 1885, 16-17; Millet, *Recherches*, 178. Треба да се забележи дека последователни примери на композицијата ангелите ги прекриваат рацете со краевите на нивниот химатион.

[333]Saint Gregory Palamas, *The Homilies*, ed. Ch. Veniamin (2022), 487–488 ја истакнува симболиката на божествената светлост.

[334]G. Zuntz, *Prophetologium. Pars Prima. Lectiones anni mobilis.* (Union Académique Internationale: Monumenta Musicae Byzantinae, Lectionaria. Volumen I: Prophetologium, Pars Prima) 1971, 57-92.

[335]За врската помеѓу Крштевањето и Распнувањето во светло на учењето на економијата на спасот кај рановизантиските писатели, v. Mc Donnel, *Jesus' Baptism in the Jordan*, 222–223.

[336]За пасхалното значење на крштевањето во најстарата Ерусалимска и Цариградска литургиска пракса, v. G. Bertonière, *The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in the Greek Church,* Roma 1972, 65–66, 132. Исто, v. P.E., Yevics, *Lazarus Saturday in the Byzantine tradition : an example of structural analysis of the Byzantine Triodon*, (1997), 83.

[337]За хронолошкиот развој на химнографските текстови, F. J. Garcia Boveda, *Πάθος και ανάστασις: ιστορική εξέλιξη της βυζαντινής υμνογραφίας της μεγάλης εβδομάδας και της εβδομάδας της διακαινησίμου* (ΑΠΘ 2007) 129-145.

[338]W. Hörander, *A Cycle of Epigrams on the Lord's Feasts in Cod. Marc. Gr. 524*. DOP 48 (1994) 129.

се чита пред празникот Богојавление [339]. Солунскиот архиепископ ги потсетува верниците дека тројното потопување не само што го претставува светото Тројство туку и тридневниот престој на Христос во гробот, со тоа чинот на крштевање е истовремено и воскреснување и избавување од гревовите [340].

Просторната поврзаност на двете композиции е застапена во византиската уметност од XIV век, но ретко во малите еднобродни храмови. Од охридскиот круг тоа е случај само во блиската Св. Богородица Челница (1380) [341]. Паралели и примери наоѓаме во Костур и Верија чии еднокорабни градби од крајот на XIV и почетокот на XV век, се карактеризираат со редуцирани циклуси од Големите празници и Христовите страдања. Станува збор за црквите Св. Фотини во Верија и Св. Андреј *„ту Русули“* во Костур каде Крштевањето и Распнувањето се пандани, додека во црквата Богородица Фенеромени има неправилен редослед каде после Крштевањето следи Распнувањето [342].

ВОСКРЕСНУВАЊЕТО НА ЛАЗАР

Последната композиција од Големите празници на јужниот ѕид е *Воскресението Лазарово* (Јован XI, 17-37)(сл. 24. Таб. 1) [343]. Сликарот на Болничката црква успеал во мал, ограничен простор да смести два последователни настани. Иконографското решение на композицијата ги следи

[339]За проповедта, v. *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 485–492.
[340]*Ibid*., 487–488.
[341]За попис на композициите, v. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 155.
[342]Ε. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφιές της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 1999. 159, εικ. 94–95, 102–103, 297, εικ. VIa, VIb; 305. За примери од XIV век на Крит каде што Крштевањето и Распнувањето се поставени во пандан, v. I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, I, Rethymnon province, London 1999., 58–59 (црквата Св. Мамант, 1318), 192–193 (црквата Св. Стефан 1396) 256–257 (црквата Св. Никола, околу 1350).
[343]Millet, *Quelques representations byzantines,*244-246; R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristiichen und byzantinischen Kunst,* Bern 1955; K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, RbK 2, 388-414; E. Sauser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst,* Trierer Theologische Zeistschrift 90 (1981), 276-288.

стандардите во уметноста од средновизантискиот период и не носи никакви новини [344]. Христос зачекорува со левата нога, десната рака ја подигнува во гест на благослов кон веќе воскреснатиот Лазар, а во левата држи затворен свиток. Пред Христос, во проскинеза е една од сестрите на Лазар. Бидејќи ликот е оштетен не можеме да кажеме дали се работи за постарата или помладата. Таа лежи на земја и ја гушка Христовата лева нога. Облечена е во темноцрвена облека со жолт нимб околу главата. Нејзината сестра стои позади камениот саркофаг и плаче, облечена е во темносина облека и жолт нимб, што ја одвојува од останатите учесници на настанот (Јн. 11: 20–27, 32) [345].

Сведоците на настанот се групирани во три групи, внимателно поделени. Позади Христос се апостолите кои сочинуваат група од четворица со апостол Петар во преден план, потоа две момчиња кои ги одврзуваат завоите на Лазар [346] и Јудејците [347]. Трите групи се одвоени една од друга со помош на карпестиот пејзаж кој создава чувство на длабочина во композицијата. Една пред друга се издигаат две камени планини со различни димензии, а помеѓу нив се sидините на градот Витинија, што прават драстичен контраст во пејзажот [348].

Главниот настан, Лазаревото воскреснување (Јован XI, 38-44) го зафаќа малиот простор што останал на десната страна. Лазар, обвиткан во погребни завои стои исправен пред отворената гробница, додека две момчиња му ги одвиткуваат завоите. Во средишниот горен дел од пред градските sидини на Витинија се слева река од народ кој бил сведок на настанот.

Покрај тоа што хронолошки следат едно по друго, во евангелските текстови Воскресението Лазарово и Христовиот влез во Ерусалим, односно празникот Цветници делат и заеднички литургиски читања. Во Св. Никола Болнички се поставени како пандан еден на друг, разделени со западниот sид на

---

[344]За иконографијата на композицијата, v. G. Millet, *Recherches*, 232–254, особено 239–244;
R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus*; É. Mâle, *La Résurrection de Lazare dans l'art*, La Revue des arts, 1951, 44–52.

[345]É. Mâle*, La Résurrection de Lazare,* 44–52.

[346]Во Никола Болнички оваа група ја сочинуваат само две млади момчиња.

[347]За терминот *Јудејци*, неговото етничко и географско потекло во Евангелието по Јован, v. Ph. F. Esler, R. A. Piper, *Lazarus, Mary and Martha: A Social-Scientific and Theological Reading of John: A Social-scientific Reading of John*, 2006, 159-165. H. Maguire, *The Art of Comparing in Byzantium,* Art Bull 70/1 (1988) 88–103.

[348]Може да се забележи тоа што изгледот на градските sидини на Витинија во Свети Никола Болнички се скоро идентични како претставите на архитектонските кулиси во композициите во св. Никита кај Чучер (по 1324): правоаголната архитектура, колоритната палета, како и извртените украси на sидовите, v. М. Марковиќ, *Свети Никита код Скопља*, 114.

кој е насликано Преображението кое го нарушува хронолошкиот тек на настаните. Потсетувањето на чудесното воскреснување за време на славење на Христовиот влез во Ерусалим има за цел да ги обедини двата настани во светло на идното Воскреснување [349].

Во истата зона на западниот ѕид се насликани две сцени од Големите празници: Успението на Богородица и Преобразувањето Христово. Местото на Богородичиното успение е на сосема вообичаено место на сликање, но Преобразувањето не ја следи хронологијата на настаните, како ни литургиските текстови.

ПРЕОБРАЖЕНИЕ

Во златното време на византиската теологија, празникот на Христовото преобразување ги сигнализирал Страдањата и Воскресението и го трасирал духовниот пат до Распетието. Тоа ѝ наложило на Црквата да ги врати длабоките литургиски врски, кои се изразени и со иконографијата на празникот [350].

Композицијата на Преобразувањето Христово (Матеј XVII, 3; Марко IX,4; Лука IX, 30-31) (сл. 25, таб. 1) ја следи основната иконографија [351]. Во карактеристичен карпест пејзаж претставена е чудесната визија на апостолите. На остро камено возвишение се издига Христовата фигура, облечен во бела

[349]E. Mercenier, *La prière des Églises de rite byzantine*, II, Les Fêtes, I. Grandes Fêtes fixes, Monastère de Chevetogne 1953 (1962), 73, 75, 77–78; T. Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie),* in: Rayonnement Grec. Hommage à Charles Delvoye, edd. L. Hadermann-Misguich, G. Raepsaet, G. Cambier, Bruxelles 1982, 479 ја разгледува поврзаноста на двата празника во рамки на програмскиот концепт на црквите во Грузија.

[350]A. Andreopoulos, *Metamorphosis : the Transfiguration in Byzantine theology and iconography*, New York 2005

[351]K. Weitzmann, *A Metamorphosis icon or miniature on Mt. Sinai*, Старинар, Н.с. XX-1969, Београд 1970, 415-421.

облека, со десната рака благословува, а во левата држи затворен свиток. Од Неговото тело сјаат осум зраци во сина боја, обвиткан е во мандорла во бадемест облик [352] нијансирана во три бои сино, од најтемна со скоро бел слој по работ. Мандорлата ја опфаќа само Христовата фигура.

Византиската иконографска традиција давала големо значење на светлоста, особено на манифестацијата на Божествената светлост. Најраните примери на сликање на мандорлата се од VI век [353]. Една од најзначајните иконографски карактеристики на Преображението е мандорлата, односно нејзиниот изглед. Мандорлата дефинира свет простор околу Христос, што може да се толкува на различни начини: симбол на рајот, симбол или света претстава на светот или симбол на соединување на спротивности (вклучувајќи ја унијата не небесата и земјата) [354]. Мандорлата претставува метафизички простор, порталот до божествената димензија што била соодветна на христијанското богословие и кое метафизички се разликува од појавувањето на божество во облак - старогрчки мотив [355]. Покрај тоа, осумте зраци на светлина што излегуваат од Христовото тело се поврзуваат со темата на Христос како Сонце на правдата, што е вообичаено во хеленистичката уметност да се прикажува сонцето со осум зраци. Трите долни зраци (во повеќето претстави на Преображението со зраци) стигнаат до апостолите, а уште два до пророците. Бројот на зраците се согледува како упатување на бројот на денови што поминале помеѓу времето кога Христос

[352]За примери на бадемаста мандорла, v. S. Dufrenne, *La Manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration*, (Cerf 1987) 193, n. 43, 2. За иконографијата и значењето, теолошките текстови и патрицистичките толкувања, v. O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, Gazette des Beaux-Arts 25.6 (1944), 5–24; R. G. Todorova, *Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography*, Icon 6 (2013) 287–296; eadem, *Orthodox Cosmology and Cosmography: Iconographic Mandorla as Imago Mundi*, Ниш и Византија 12 (2014) 143–154. Развојот на двата типа (овален и кружен) течел паралелно, но во периодот од XI до XIV века најчесто се користи овалната форма, v. cf. eadem, *New Religion-New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography*, Ниш и Византија 9 (2011) 47–64, особено 57–58. За потеклото, значењето и изгледот на мандорлата во иконографијата на Преображението во католиконот на Света Катерина на Синај, прави детална анализа Andreopoulos, *The Mosaics of the Transfiguration*, 19–29, особено 123-204. За геометризацијата на мандорлата во композицијата Преображение во византиското сликарство од XIV до XVIII век, C. P. Charalampidis, *The Representations of the Uncreated Light (Lux increate) in the Byzantine iconography of the Transfiguration of Christ*, Arte Medievale, 2/1 (2003) 129–136; Todorova, op. cit., 58–59.

[353]A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of its Origins* (Princeton University Press, 1968), 117 - 118.

[354]J. Miziolek, *Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53 (1990): 47.

[355] Ibid., 44.

објавил дека некои од апостолите ќе го видат Царството Божјо пред да умрат и Преображението, според Евангелието по Лука (Лк. 9. 31-33а) [356].

На страничните врвови на планината Таор, различни по боја и димензии од оној на кој стои Христос се пророчките фигури на Илија и Мојсеј, конзистентно со сведоштвата во евангелските текстови (Мат. XVII, 3; Мар. IX, 4; Лука IX, 30-31) [357]. Светиот пророк Илија е претставен како старец со долга бела брада и коса. Облечен во долга жолта туника со наметка во зелени тонови порабена со густо крзно. Стои босоног на карпестото планинско тло [358]. Старата иконографија во која тој е претставен како пустиник облечен во кожи е заменета со подостоинствената верзија на античка облека соодветна на неговата пророчка улога [359].

Од левата Христова страна стои Мојсеј, ликот на светиот пророк е оштетен, но се препознава кратката кафена коса, што укажува на тоа дека е претставен со младолик изглед. Облечен е во хитон и химатион кој му ги покрива рацете во кои држи таблица и ја подава кон Христос [360]. Сликарството во овој дел е доста оштетено, така што не може да се заклучи дали бил испишан текст на таблицата.

За разлика од смиреният тон во горниот дел на композицијата, долниот дел е исполнет со емоционален интензитет, вознемиреност и драматичност. Тројцата Христови ученици се претставени во нагласени положби и гестови. Од нив, најсмирен е Јаков кој седи на земјата и ја врти збунето главата кон Христос. Болничкиот сликар избрал посмирен пример за претставата на Јаков, без силни гестови и движења и без силен емотивен израз, свесно отстапувајќи од иконографскиот тренд на неговото време[361]. Најмладиот од апостолите, Јован е

---

[356]S. Makseliene, *The Glory of God and Its Byzantine Iconography*, M.A. thesis (Budapest: Central European University, 1998), 9-10; J. A. McGuckin, *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition, Lewiston*, (NY, 1986), 12.

[357]Mouriki, *Nea Moni*, 126-127.

[358]Облеката е иста како и на мозаикот во Света Катерина на Синај.

[359]Mouriki, *Nea Moni*, 128.

[360]*Eadem*, 128.

[361]Паралела за ваквото иконографско решение на територијата на Охрид нема. Сликарот одбрал иконографија која е карактеристична за постарите претстави на Преображението, актуелна во XI век па сè до XIII век, пред да биде заменета со подраматичната верзија. Такви примери наоѓаме во Костур: Св. Стефан (XIIвек- XIIIвек), v. Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά I, Βυζαντινάι τοιχογραφιαι, (Θεσσαλονίκη 1953) III N 53. Во Свети Бессребреници, idem., *Καστοριά I,* III N 19 и во Панагија Кубелидики idem., Καστοριά I, III N 127 и III N 128. Примери што потврдуваат дека овој иконографски тип бил актуелен и во XIV век ни доаѓаат од вториот центар на уметничкото творештво во Византија, Солун: Свети Апостоли, v. D. Mouriki, *Stylistic trends in monumental painting of Greece at the beginning of the Fourteenth Century*, Византијска уметност почетком XIV века, (Научни скуп у Грачаници 1973) Београд 1978, 62-64; Пресвета Богородица Неракотворена, v. A.

насликан паднат на земјата, со десната рака си го покрива лицето, а неговата облека силно се виори. Апостолот Петар е насликан како клечи на двете нозе, свртен со грб на силната светлина, со левата рака се потпира за да не падне, а десната ја подава кон Христос [362].

Во науката одамна постои одредена склоност, доцновизантиската иконографија на Преобразувањето Христово да се поврзува со исихистичкото учење [363]. Меѓутоа, иконографскиот концепт кој се појавил и развил во втората половина на XIII век, не може да се објасни како директно влијание на исихистичката доктрина [364]. Имајќи во предвид дека ктиторот на малата Болничка црква бил исклучително богословски образувана личност, може во рамки на претставените иконографски решенија да се почувствуваат одредени идејни аспекти [365].

Патрицистичката егзегеза го препознава Христовото преобразување на планината Таор како симбол на духовното воздигнување и доблесен живот [366]. Почитувањето и славењето на планината Таор како место на кое се случил овој настан е и дел од литургиските текстови [367].

Карактеристичниот начин кој болничкиот сликар го одбрал при претставувањето на планинските врвови, укажува на неговата желба да створи асоцијација и поврзување на три ридести места. Високиот шилест, триаголен врв може да се поврзе со планината Синај, засновано врз типолошкото поврзување на

Ξυγγόπουλος, Οι στυλίται εις την Βυζαντινήν τέχνην, ΕΕΒΣ 19 (1949)116–129; Свети Никола Орфанос, v. А. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964 и D. Mouriki, *Stylistic trends*, 67. Во католиконот на манастирот Перивлептос во Мистра, v. S. Dufrenne *Les programmes iconographiques des églises Byzantines de Mistra,* Paris 1970, во Црквата Богородица Одигитрија на Мистра, v. eadem, *Les programmes iconographiques* и Пантанаса, v. eadem *Les programmes iconographiques,* tab. XIV 140.2.

[362]За иконографијата на апостолите во рамки на композицијата Преображение, v. Бабић, *Краљева црква*, 150-151.

[363]Претпоставките се засноваат врз исихистичкото богослужење во чиј центар е настанот на планината Таор како образец за визијата за исконската божествена светлина, која добила материјален облик преку мандорлата, v. G. Millet, *Recherches*, 230–231; За "исихистичката мандорла" детално ја разгледува A. Andreopoulos Metamorphosis, 225–242.

[364]S. Dufrenne, *La manifestation divine*, 202; A. E. Tachiaos, *Hesychasm as a Creative Force in the Fields of Art and Literature*, in: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 118–120.

[365]Грозданов, *Охридско видно сликарство*, 37.

[366]V. *Saint Gregory the Sinaite: Discourse on the Transfiguration*, 20–21. Исто A.. Andreopoulos, *Metamorphosis*, 193–204, 225–227; A.-M. Talbot, *Les saintes montagnes à Byzance, in: Le sacre et son inscription dans l'espace a Byzance et en Occident: Etudes comparees*, ed. M. Kaplan, Paris 2001, 253–273. Планината Таор кај исихистичките писатели, v. I. Drpić, *Art, Hesychasm, and Visual Exegesis. Parisinus Graecus 1242 Revisited*, DOP 62 (2008) 217–247.

[367]M. Sachot*, Les Homèlies greques sur la Transfiguration. Tradition manuscrite*, Paris 1987.

двете планини како места на теофанија [368], додека комбинацијата на карпеста планина со темна пештера во средината, во овој случај наметката на младиот апостол Јован која дава јасен контраст на светлата позадина дава алузија на ридот Голгота [369].

Ако се согледа програмскиот контекст во кој е ставена композицијата Преображение, може да се согледа и да се укаже на есхатолошката смисла. Настан во кој светлосната визија се толкува како префигурација за второто Христово доаѓање и нејзино споредување со Воскресението [370], има многу важно место во патрицистичката егзегеза која се однесува на Преображението [371].

ВЛЕЗОТ ВО ЕРУСАЛИМ

Сликаровата желба и склоност за нарација продолжува и во следната композиција од Големите празници. На северниот ѕид, од запад кон исток, прва

[368]Andreopoulos, *Metamorphosis*, 196-197; Drpić, *Art, Hesychasm*, 232.

[369]A. Angusheva-Tihanova, *The Mount Reflecting Heaven: Sermon of the Transfiguration by Gregory Camblak in the Context of Byzantine and Medieval Slavic Literature*, Byzantinoslavica 62 (2004), 217–238.

[370]За поврзувањето на Преображението и Воскресувањето Христово, v. A. Kartsonis, *Anastasis: the Making of an Image*, Princeton 1986, 152–153. Исто така, v. C. E. Carlston, *Transfiguration and Resurrection,* Journal of Biblical Literature, 80/3 (1961), 233–240. и Andreopoulos, *How do we represent the Glory of God? Theological and iconological connections between the Transfiguration and the Resurrection*, in: La mort et la résurrection dans la Tradition orthodoxe, University of Sherbrooke, 2004, 47–59.

[371]Уште во евангелските текстови наоѓаме алузија на Воскресението Христово во завршниот дел на описот на Преображението, (Мт. 17, 9; Мк. 9, 9). Во патрицистичката егзегеза v. Кирил Александриски (PG 73, col. 656), Григориј Назијански (PG 36, col. 365), Јован Златоуст (PG 58, col. 554), Василиј од Селеукија (PG 85, 453C–457A), Псеудо-Дионисиј (PG 3, col. 592). Детален коментар дава, v. J. A. McGuckin, *The Transfiguration of Christ*, 99–128. Исто, v. G. H. Forsyth, K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian,* Univ. of Michigan Pr 1973, 14. Исто, v. J. Miziolek, *Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, Journal of the Warbourg and Courtauld Institutes 1990, 52–55, 57–59; Dufrenne, *La manifestation divine*, 189, n. 31. За проповедта на Григориј Цамблак во која укажува на Воскресението, v. A. Angusheva-Tihanov, *The Mount Reflecting Heaven,* 230.

композиција е Христовиот влез во Ерусалим (Матеј XXI, 1-6; Марко XI, 1-6; Лука XIX, 29-35)(сл. 26, Таб. 1) [372], односно празникот Цветници.

Композицијата во горниот лев агол ја содржи како пролог епизодата кога Христос по трет пат ја претскажува неговата смрт и воскреснување (Лука 18: 31-34) [373]. Оваа епизода има за цел да ги поврзе настаните кои претходат на Влезот во Ерусалим, со кои се заокружува Христовото јавна дејност и започнуваат неговите страдања. Богословската литература ја толкува оваа епизода и како фигуративна најава за пропаста на старата и воспоставување на новата Црква, порака за вистинската вера и како да се одржува. Потенцирајќи ја пропаста на старата Црква, како сведоштво за силата во верата Господова и е вовед во композициите кои следат [374].

Во средишниот дел на композицијата, Христос седнат на бело осле, се врти кон апостолот Петар со кој разговара, а со десната рака покажува кон sидините на Ерусалим. Она што отстапува од стандардната иконографија на Христос во рамките на оваа композиција е неговата туника. Под темносиниот химатион, Христос носи бела туника, со црвена вертикална лента што се спушта од десното рамо кон појасот [375].

Важна улога добиле децата кои играат и фрлаат облека под нозете на магарето [376], насликани во долниот дел на композицијата, издвоени од останатите учесници на темносина позадина. Едно од децата постелува црвена ткаенина под нозете на магарицата, друго се наведнува да собере гранчиња,

---

[372]E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, RbK II, 22-30; T. Velmans, *Observations sur l`emplacementet i`iconographie de i`entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie(Géorgie),* in: Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye, Bruxelles 1982, 471-481.

[373]Разговорот со апостолите следи по параболата за Сувото смоквино дрво, во кој Христос им ги покажува величенствените Ерусалимски sидини и им најавува што ќе му се случи таму, но никој од апостолите не го разбрал. Во богословската литература овој миг се смета за преод од Христовата јавна дејност во Неговите страдања. Photios, Patriarch of Constantinople, *The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople*, ed. C. Mango, Washington 1958, 127-128.

[374]J. C. Anderson, *The Walters Praxapostolos and Liturgical Illustration*, Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 19 (1997): 9–38; K. Juack, *Zu den griechischen Lektionaren und ihrer Überlieferung der Katholischen Briefe, in Kurt Aland* (ed.), Die alten Übersetzungen des Neuen Testaments, die Kirchenväterzitate und Lektionare, Arbeiten zur neutestamentlichen Textforschung 5 (Berlin: De Gruyter, 1972), 498–589; I. De Vries, *The Epistles, Gospels, and the Tones of the Byzantine Liturgical Year* (Antwerp: Vita et Pax, 1954).

[375]Белата облека, покрај нејзиното функрарно значење, има за цел да ја истакне Христовата архијерејска и владетелска улога, тема која особено се развива кон крајот на XIV век. За значењето на белата Христова облека, v. Walter, Art and Ritual, 194, n.

[376]За улогата и важноста која ја имаат децата во иконографијата на Христовиот влез во Ерусалим, v. E. Antonopoulos, *Prolégomènes à une typologie de l'enfance et de la jeunesse dans l'iconographie byzantine*, in: Historicité de l'enfance et de la jeunesse, Athènes 1986, 271–287 и C. Hennessy, *Images of Children in Byzantium*, Farnham 2008, 70–71.

третото им го покажува израелскиот крал на другарчињата. До нив група од три деца фатени за рамениците играат во круг. Мотивот кој бил доста популарен во византиската уметност и во Св. Никола Болнички добил особено внимание и третман. Имено, децата не се спомнуваат во евангелските текстови, затоа нивното спомнување треба да се бара во апокрифните текстови [377]. Вклучувањето на децата во композицијата на Христовиот влез во Ерусалим има теолошко и симболично значење [378]. Еден од најзначајните отци и учител на Византиската црква, Кирил Александриски (V век) во неговата проповед посветена на овој празник, ги воспева невините деца, тие биле единствени кои го препознале Христовиот влез во Ерусалим, за разлика од возрасните кои го пратиле Христос на Распнување [379].

Христос приоѓа кон градските порти на Ерусалим јавајќи бела магарица и држи свиток во левата рака, како владетел и благословува со десната како свештеник [380].

Во десниот дел, пред високите Ерусалимски порти, е претставено мноштвото народ кое излегло да го пречека Христос [381].

Сликарот во Свети Никола Болнички нашол интересно решение за архитектурата на Ерусалим, претставувајќи утврден град со пет високи кули во чие средиште има еднокорабна црква со звоник на западната страна до која се издига високо зелено дрво [382]. Насликаната градба соодветствува со изгледот на

---

[377]Кај евангелистите се спомнуваат само возрасните како ги простираат своие облеки, (Мт. 21: 8, Мк. 11:8; Лк. 19:36; Јн. 12:13); Г. Бабиќ, *Краљева црква*, 154. За спомнувањето на деца во апокрифните евангелија, *Apocrifi del Nuovo testameno, I (a cura di L. Morandi),* Torino 1975, 96–97. D. Mouriki*, The Theme of the "Spinario" in Byzantine Art*, ΔΧΑΕ 6 (1972) 53–66, особено 61–62 укажува на едно место во Евангелието по Матеј во кое се спомнуваат деца и би можело да биде изворот за овој иконографски елемент (Мт. 21:15–16), но со напомена дека најголемо влијание, веројатно, имале стиховите на Осмиот псалм, кој го содржи делот од Евангелието по Матеј.

[378]Millet, *Recherches,* 280–284; Mouriki, *The Theme of the "Spinario",* 61–66; Hörander*, A Cycle of Epigrams*, 127.

[379]Проповед бр. 13, PG 77, 1053–1057; Mouriki, *The Theme of the "Spinario",* 62–63. За развитокот на иконографскиот мотив најрани примери наоѓаме во саркофазите од IV век, v. G. Wilpert, *I sarcophagi cristiani antichii*, II, Rome 1932,, 312 ff), минијатурата од Росанското евангелие, v. A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Rome 1907, релјефи од Архиепископската резиденција во Равена и манастирот Свети Јован Студитски во Цариград, v. E. Kantorowitz, *The "King's Advent"and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina,* Art Bulletin 26/4 (1944), figs. 22–25.

[380]A.Grabar, *L' Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel - de l'Empire d'Orient*, Revue belge de Philologie et d'Histoire(1937), 763-769.

[381] Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, RbK 11, 22-30; Velmans, *Observations sur l'emplacement*, 471-481.

[382]М.А. Ильин, *Изображение Иерусалимского храма на иконе ˝Вход в Иерусалим˝ Благовещенского собора,* ВВ17 (1960), 105-113; А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 180-184.

Св. Никола Болнички, со што на суптилен начин сликарот ја сместил малата Болничка црква во ѕидините на светиот Ерусалим, обезбедувајќи ѝ апотропејска заштита.

Што се однесува до просторниот контекст во кој е насликана композицијата Христовиот влез во Ерусалим се заснова на теолошката доктрина за Вознесението и триумфот над Смртта. Насликана во втората зона на северниот ѕид, веднаш на спојот со западниот ѕид каде што е насликана впечатливата композиција на Христовото преображение и е прва композиција што верниците ја гледаат при влезот во храмот од јужната страна. Одредени проповеди го даваат текстуалниот контекст на ваквиот просторен распоред. Андреј Критски и Јован од Евиа во своите проповеди посветени на Воскресението и Христовиот влез во Ерусалим потсетуваат на чудесното овоплотување кое се открива и низ Христовите поуки, страдање и воскреснување [383].

Постои и програмска оправданост преку која може да се разгледува композицијата Христовиот влез во Ерусалим во духот на Страдањата. Двојната симболика го означува Христовиот триумфален влез во Ерусалим, но истовремено значи и почеток на неговите страдања [384]. Следните композиции во низата се Христовото распетие и Оплакување. Оплакувањето не е дел од циклусот на Големите Празници, нејзиното претставување во рамки на истиот со даден рамноправен простор, како и останатите, зборува во полза на нагласување на страдалниот и есхатолошкиот дух.

Врската помеѓу Христовите страдања и двете композиции кои претходат, на западниот и северниот ѕид може да се воспостави и на литургиска основа. Едно од можните влијанија на ваквиот распоред е богослужбата за време на Страсната недела. Посниот триод од XIV век, предвидува читање утрото на страсната среда од Евангелието по Јован [385]. По хронолошки ред, следат читањата за Воскресението на Лазар, Марија ги помазува Христовите нозе со миро, Христовиот влез во Ерусалим (Јн. 12:1; 12: 2–8; 12: 12–15) по што следи пораката

[383]M. B. Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies on Lazarus and Palm Sunday*, Studia Patristica 31 (1997) 22–41, особено 40.
[384]V. проповедта на Андреј Критски на Цветници, PG 97, cols. 1016D–1017C; M. B. Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 32–33.
[385]*Типик архиепископа Никодима II*, прир. Ђ. Трифуновић, Београд 2007, IX–XL (1957, 1958), 145б.

за Христос светло на светот, чија симболика се поврзува со Христовото преображение (Јн. 12: 46).

Царската симболика е инспирирана од владетелскиот *adventus,* кој бил популарен мотив во рамки на византиските ликовни кругови [386]. Во охридскиот ликовен круг, оваа композиција ќе го даде својот скромен придонес врз конципирањето на претставите на Христовиот влез во Ерусалим, во параклисот посветен на Григориј Богослов во црквата Богородица Перивлепта [387] и на третата Болничка црква, малиот параклис посветен на патронот на градот Охрид, Свети Климент [388].

РАСПЕТИЕ

И покрај склоноста за нарација, сликарот на Болничката црква во Распетието Христово (Матеј XXVII, 35-56; Марко XV,24-41; Лука XXIII, 33-49; Јован XIX, 18-34)(сл. 27, таб. 1) насликал композиција во која преовладува достоинствен тон, задржувајќи се на основната иконографија, карактеристична за претставите од крајот на XIII век и почетокот на XIVвек [389].

Во средината, делејќи ја композицијата по вертикала се издига висок крст на кој е распнатиот Христос. Со благо свиено, но сè уште цврсто тело, ниско опасан со бела перизома и испружени раце заковани за крстот, Христос не оддава чувство на страдање. Единствено спуштената глава, потпрена на десното рамо и затворените очи ја соопштуваат веста за чудесната смрт што значела победа.

[386]Grabar, *L'empereur*, 234–236; Kantorowitz, *The King's Advent*, 207–231; Kitzinger, *The Mosaics of the Capella Palatina*, 279–281.
[387]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 139, 153.
[388]Pandzak-Pineva, *The Painting program in the Lesser Saint Clement's Church in Ohrid*, Balcanoslavica 50, 2022.
[389]K. Berg, *Une ikonographie peu connue du Crucifiement*, CA IX (1957), 320; Марковић, *Циклус Великих празника*, 111-112.

Големиот крст е поставен врз триаголно карпесто возвишение, што треба да го симболизира Адамовиот гроб. Заради оштетување на композицијата во овој дел, не може со сигурност да се каже дали бил насликан Адамовиот череп, што е традиционален иконографски елемент во претставите на Распнувањето уште од средновизантискиот период [390]. Со телесната смрт се ослободува Адамовиот грев, елемент кој бил доста развиен во црковните расправи [391] и во црковната поезија [392].

Другите учесници во композицијата се распоредени симетрално лево и десно од крстот. На левата половина, во преден план е Богородица со наведната глава, тажен израз на лицето и принесена лева рака кон лицето, а со десната подадена кон синот [393]. Ја придружуваат две мироносици кои достоинствено стојат покрај Богородица со нимбови околу главите (Мт.27:56, Мк. 15:40) [394]. Претставата која е веднаш до Богородица гледа тажно кон Христос, додека другата женска претстава ја наведнала благо главата и тивко плаче. Сликарот во Болничката црква обрнал повеќе внимание на догмата, отколку на човечките чувства [395].

На десната половина, во преден план е младиот апостол Јован. Насликан како пандан на Богородица, со иста поставеност на рацете и телото, скромен во својата болка. На овој начин е сликан апостолот Јован во текот на IX и X век, во спомениците кои ја задржале класицистичката традиција [396]. Во византиските споменици во кои се чувствува класицистичкиот дух, Христовата мајка и ученик се возвишени сведоци, кои ја надминуваат човечката болка. Говорот на телата и гестовите се карактеристични за комненското сликарство, во Болничката црква. Претставите на Богородица и апостол Јован, симетричната поделеност на

[390] Millet, *Recherches*, 397; Berg, *Une ikonographie,* 320; Бабиќ*, Краљева црква*, 158.
[391]V. расправите на цариградскиот патријарх Никовор, PG 100, col. 441B; J. R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, in: Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend Jr., ed. K. Weitzmann, Princeton 1955, 194
[392] V. PG ХШ, 1777; PG LIX, 459-460; B. Bagatti, *Note sull'iconografia di "Adamo sotto il Calvario",* Liber Annuus 27 (Jerusalerm 1977), 5-32.
[393]Богородичната претстава во Свети Никола Болнички е идентична со истата таа во претставата на Христовото распнување во свети Никола Орфанос во Солун, поставеноста, фацијалниот израз и гестикулацијата, па и изгледот и бојата на мафорионот. Претставите на жените кои ја придружуваат Богородица се исто идентични, освен нимбовите, нивните претстави се исти, v. А. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του*, 40, tab. 6, tab. 25.
[394]Кај евангелистите се спомнуваат четири мироносици: Марија Магдалена, Марија мајката на Јаков, мајката на Јосиф и Саломија мајката на синовите Зеведееви.
[395]Millet*, Recherches*, 407–416; Martin, *The Dead Christ*, 189–196.
[396] Бабиќ, *Краљева црква*, 158.

композицијата и распоредот на учесниците е многу блиска со претставата од свети Никола Орфанос (1310-20) [397].

Во средновековната уметност имало доста дискусии во врска со две личности кои се спомнуваат во Распнувањето. Матеј (XXVII, 54), Марко (XV, 39) и Лука (XXIII, 47) зборуваат за центурион, а не спомнуваат војник со копје. Додека, пак, Јован (XIX, 34) зборува за копјеносец. Бидејќи ни еден од евангелистите не ги именува овие значајни личности, во доцновизантиската уметничка традиција, тие се сметаат како една иста личност [398]. Проблем настанал и при нивното именување, така, во една постара редакција на апокрифното Евангелие по Никоди, [399], центурионот е наречен Лонгин [400], со истото име се јавува во старите мартириолози, менолози и минеи [401]. Во Свети Никола Болнички, фигурата до апостолот Јован е војник, облечен во римска војничка облека, врз која има наметка која му ја скрива униформата. Главата му е завиткана во бела шамија, а на нозете носи високи црвени чизми. Со десната рака покажува кон Христос, во левата држи кратко копје. Светоста на војникот кој ја препознал Христовата божествена природа е означена со нимб (Мт. 27:54; Мк. 15: 39; Лк. 23:47) [402].

---

[397]Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Saint Nicholas the Orphan*, Thessaloniki 1970; A.Tsitouridou, *The painted decoration of Agios Nikolaos Orphanos in Thessaloniki. A Contribution to the Study of Palaeologian Painting in the Early 14th Century,* Thessaloniki 1986; K. Kirchhainer*, Die Bildausstattung der Nikolauskirche in Thessaloniki: Untersuchungen zu Struktur und Programm der Malereien*, Weimar 200; H. Bakirtzis (ed.), *Agios Nikolaos the Orphan. The frescoes*, Athens 2003

[398]K. Berg, *Une iconographie peu connue du Crucifiement*, CA IX (1957), 320.

[399]Т.н. Acta Pilati B, XI, 1.

[400]C. Von Tischendorf, *Evangelia apocrypha*: adhibitis plurimis codicibus graecis et latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus, Leipzig 1853, 288. Латинската верзија на апокрифното Евангелие по Никодим, спомнува дека „војникот Лонгин" е оној кој го прободува Христос со копје (Gesta Pilati 1, XVI, 4); cf. Tischendorf, o. c., 366. Во српскиот превод на Никодимовото евангелие, напишан во третата четвртина на XIV век, спротивно на грчкото го нарекува копјеносецот Лонгин, додека центурионот не се споменува. Cf. Љ. Стојановић, *Неколико рукописа иэ Бечке царске библиотеке*, Гласник СУД 63 (Београд 1885), 98-99 (издание на основа на Дамјановиот зборник; Нац. библ. Виена, cod. slav. 24). Можеби заради тоа В. Петковић (Дечани II, 30, 61) го споменува името Лонгин кога зборува за копјеносецот.

[401]Α. Ξυγγόπουλος, Αι παραστασείς του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ'αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, ΕΕΒΣ 30 (1960–1961) 54–84.

[402]Лонгин како светител се слави на 16 Октомври, v. H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanum e codice Sirmondiano nunc Berolinensi*, Brussels, 1902, 141; BHG, II, 56–57. Во проповедта на Исихаја Ерусалимски која, веројатно, настанала во XI век, го опишува Лонгин како еден од војниците на кралот Ирод кој сведочел на неколку Христови чуда. Овој текст укажува на поврзаноста помеѓу апокрифното Евангелие по Никодим, каде се опишани Христовите чуда за време на судењето пред Пилат, v. Gounelle, Diffusion et réception, 3. Во средновизантискиот период, центурионот бил означен со нимб во одредени примери во кападокиското и сиријското сидно сликарство и во ерменското минијатруно сликарство, за во време на палеолошкото сликарство да стане вообичаен елемент на иконографијата на Распетието, v. Ξυγγόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου*, 59–60.

Прикажаните ангелски претстави кои во лет плачат над Христовото распетие, имаат повеќеслојно значење. Небеската „свита“ се појавува во иконографијата на Распетието најрано од VI век и ќе го задржи своето место низ целиот среден век. Во литературата се толкувани на различни начини, од наједноставното дека се појавиле во мигот на Христовата смрт (Лк. XXIII, 44-45), па до истакнувањето на божествената Христова природа и неговата моќ над целата Вселена [403].

Меѓусебниот однос на симболите во иконографијата и просторниот концепт на композицијата Христово распетие има за цел да ја објави веста за доаѓањето на новата вистина и Новиот завет. Треба да се разгледа и изгледот на крстот на кој Христос е распнат. Неговата големина и доминација во композицијата алудира на триумфалното значење на Распетието [404].

ОПЛАКУВАЊЕТО

Хронолошки и програмски, по Распетието би требало да е претставена композицијата Симнување од крстот, но во Св. Никола Болнички наместо оваа композиција, акцентот е ставен на Оплакувањето. Иконографската формула на

[403]L. H. Grondijs, *L 'iconographie byzantine du crucifiè mort sur la croix*, Bruxelles 1941; J. R. Martin, *The Dead Christus on the Cross in Byzantine Art*, 189-196; A. M. Arnrnann, *Eine neue Variante der Darstellung des bekleideten Christus am Kreuz*, OCP 21 (1955), 21-35; H. Belting, C. Belting-Ihm, *Das Kreuzblld im "Hodegos" des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus*, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen and byzantinischen Monurnenten (Römische Quartalschrift -30. Supplernentheft), Rom-Freiburg-Wien 1966, 30-39; K. Wessel, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1966.

[404]Вакво објаснување прв дал, A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 227. Литературата во која култот на Чесниот крст и неговиот триумфален карактер е обемна, v. A. Frolow, *La relique de la Vrai Croix*. Recherches sur le developpement d'un culte, Paris 1961; R. Bornert, *La celebration de la sainte Croix dans le rite byzantine*, La Maison Dieu 75 (1963) 92–108. Зборникот, B. Ulianich LA CROCE, *Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)* - Vol. II - Tra età antica e medioevo: le rappresentazioni e gli usi - La croce nel medioevo: politica e culture extraeuropee - Spiritualità e teologia della croce nel medioevoed, ed. E. De Rosa, Roma 2015, 86-91; J. Wortley, *The Wood of the True Cross. Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 1204*, Burlington 2009.

Оплакувањето потекнува од Христовото положување во гроб, а развојот од композиција во која Христос завиткан во погребно платно брзо се поставува во гроб до композиција Оплакување во која Христос е поставен на земја. Неговото тело се помазува со миро и се витка во погребни завои помеѓу мноштво тажачи, започнува да се слика од XII век.[405]. Од средновизантискиот период оваа композиција добива поконтемплативна верничка функција. Положувањето на Христос во гроб е опишано во сите четири евангелија (Мт. XXVII, 59-61; Мк. XV, 46-47; Лк. XXIII, 52; Јв. XIX, 39-42)(сл. 28, Таб. 1) [406], додека Оплакувањето има корени во апокрифното Евангелие по Никодим, особено подоцнежната редакција Б што го содржи Плачот на Богородица [407].

Во Свети Никола Болнички, композицијата добила трипартитна диспозиција [408]. Во преден план е Христовото тело положено на земја со Богородица, апостол Јован и Јосиф од Ариматеја. Во средната зона над нив се триаголно поставени групата мироносици кои тажат и Никодим кој држи скала. Во третата, задна, а и воедно највисока зона во далечината се издига големиот крст на кој бил Христос распнат, странично две високи карпи кои го означуваат местото на Христовото погребување, ја заокружуваат целата композиција. Ваквиот слоевит, но сепак, унифициран состав ги има карактеристиките на композициите од Големите празници, што може да се согледа во дванаесетте литургиски лекции наречени *των άγίων πάθων,* читани на Велипеток петок [409]. Деветтата и единаесеттата лекција содржат делови од Јовановото евангелие (XIX,

[405]K. Weitzmann, *The origin of the Threnos,* essays in honor of Erwin Panofsky, ed. M. Meiss, De artibus opuscula XL New York1961, 476-490; Millet, *Recherches*, 461-466.
[406]Weitzmann, *The origin of the Threnos*, 476; Millet, *Recherches*, 46, 489.
[407]Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 313.
[408]Трипартитната диспозиција во развојот на композицијата Оплакување Христово се следи уште од IX век, примерот од добро познатиот кодекс *Хомилиите на Григориј*, Париз, Библ. Нац. Грек. 510, напишан и илустриран за Василиј I во Цариград, кратко после 880 год. v. H. Omont, *Miniatures des plus anciens mss grecs de la Bibliotèque Nationale du VI au XIV siècle,* 2end ed. Paris 1929, 13, pl.XXI. Минијатурата од Парискиот *Григориј* е многу слична со таа од Хлудофовиот Псалтир што сугерира заедничка традиција, v. N. Kondakoff, *Miniatures du ms Grec du Psautier du IX siècle de la Collection A.J. Chloudow à Moscou* (на руски), Drevnosti Moskovskoe Arkheologicheskoe obshchestvo, VII, 1878, pl. VII, no.3. Во рамки на традицијата на илуминираните минијатури, претставите на Оплакувањето се застапени пред се во лекционарите, наместо во Евангелијарите, v. H. Omont, *Miniatures*, tab. XXVIII, XLIV.
[409]K. Weitzmann, *The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations*, New Testament manuscript studies: the materials and the making of a critical apparatus, ed. M. M. Parvis – A.P. Wikgren, Chicago 1950, 151.

25-27 и 38-42) кои се однесуваат на трите последователни сцени: Христовото распнување, оплакувањето и положување во гроб [410].

Богородица го држи горниот дел од Христовото тело во својот скут. Цврсто го гушка, а лицето и е припиено до лицето на синот. До неа е младиот апостол Јован, кој се наведнува и ја бакнува Христовата лева рака [411]. Крај нозете е уште една личност без нимб кој ги гушка Христовите нозе и плаче. Вообичаено, покрај Христовите нозе се претставуваат Јосиф од Ариматеја и Никодим, првиот како го носи, а вториот како помага или стои покрај. Во Болничката црква, Јосиф ги гушка Христовите стапала и ги бакнува во проскинеза, нема нимб околу главата, белата брада и коса го откриваат неговиот идентитет. Никодим стои во позадината и ја држи скалата со која помогнал да се симне Христовото тело од крстот. Во средина на сцената, веднаш зад Богородица е насликана група од пет жени кои неутешно плачат.

Претставата на Богородица за првпат е додадена на сцената Оплакување во средината на XI век [412]. Покрај неа, за првпат започнува да се слика и групата мироносици кои се или зад Богородица или на маргините на композицијата [413].

Позицијата на Богородица варирала во рамки на композицијата Оплакување. Во првобитната иконографија, таа не била претставувана во рамки на композицијата Положувањето во гроб, Јосиф од Ариматеја и Никодим го погребуваат Христовото тело [414]. Подоцна таа е претставувана на страните, како стои и тагува, за да во текот на средновизантискиот период земе активно учество

[410]Ibid, *The Narrative*, 151.

[411]Ц. Вълева, *За един иконографски вариант на сцената Оплакаване от XV век*, Ниш и Византија 6 (2008) 263–272.

[412]Во маргиналниот Псалтир, кој настанал во Студитскиот манастир во Цариград во 1066 год., денес во Британскиот музеј бр. 19352, монахот Теодор додал мноштво личности кои дотогаш не биле дел од композицијата Оплакување. За првпат е насликана Богородица и три мироносици, v. J.J. Tikkanen, D*ie Psalterillustration im Mittelalter,* Acta Societatis Scientiarum Fennicae, XXXI no.5 Helsingforts 1903, 60.

[413]Millet, *Recherches*, 462, fig. 484.

[414]Во илустрацијата на Псалмот 87, 7 насликан на маргините на Псалтирот од манастирот Пантократор на Атос(крај на IX век), Христовото тело е завиткано во бело платно, слично на вреќа. Нозете ги држи белоглавиот Јосиф од Ариматеја, додека Никодим веќе зачекорил во гробот како пештера, v. J.J. Tikkanen, *Die Psalterillustration*, 60. Современа на оваа илустрација од крајот на IX век, е и минијатурата на овој Псалм од Хлудовиот Псалтир во Москва, Хист. Мус. Мс 129, но илустраторот направил измена со тоа што групата е претставена пред гробницата, Јосиф и Никодим си ги замениле местата. Уште една разлика е во начинот на виткање на телото. Христовата глава е видлива и додаден е нимб, v. N. Kondakoff, *Miniatures du ms Grec*, pl. VII, no.3.

во сцената [415]. Кога започнало да се слика Оплакувањето пред Погребувањето, Богородица не само што е претставена како стои туку се слика како клечи или седи до Христовото тело [416]. Во последната фаза од развојот и формирањето на иконографијата на Оплакувањето, Богородица го гушка Христовото тело, го допира неговото чело со усните во бакнеж, интензивирајќи го хуманиот аспект [417], како што е случајот со Св.Никола Болнички.

Уште една иконографска промена е улогата и поставувањето на Јосиф од Ариматеја и Никодим. Од активна улога на помагачи, тие сега се претставени како ги бакнуваат Христовите стапала, Јосиф и Никодим како ја придржува скалата [418]. Новина што се поврзува со претставите на Успението на Богородица [419]. На овој начин Оплакувањето, од краток момент во рамки на Христовите страдања се претвора во преподобна слика проткаена со безвременост. Користејќи го балансот и хиерархиската подреденост, сликарот во Св. Никола Болнички го заокружил морфолошкиот процес.

СИМНУВАЊЕ ВО АДОТ

Последната композиција од циклусот на Големите празници на северниот ѕид од наосот, истовремено и најзначајната, која го заокружува литургискиот

[415]Богородица е претставена на маргините на минијатурата илустрирана во Теодоровиот псалтир во Британскиот Национален Музеј бр. 19352, v. J.J. Tikkanen, Die Psalterillustration, 60. На корица од евангелијар направена од слонова коска, насликана за бискупот Еленхард од Фресинг (1052-1078), која се наоѓа во Минхен, Богородица стои веднаш до Јосиф и тагува, v. K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, 58. Следната фаза во развојот на иконографијата на Погребувањето-Оплакувањето е улогата која Богородица ја добива по интегрирањето во сцената. На плочка од слонова коска од XI век од Константца, таа го гушка Христовото тело и тагува, v. A. Goldschmidt – K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin II 1934, 75, no. 208, plt.LXVIII.
[416]Millet, *Recherches*, 9 и *passim*, csp. p. 493, fig.532.
[417]Goldschmidt – Weitzmann, *Die Byzantinischen,* 37, бр. 40, табл. XVII.
[418]Иконографија која е иницирана и позајмена од иконографијата на Успението на Богородица, во кое апостолот Павле се слика покрај стапалата на Богородица во ист став, v. Weitzmann, *The origin of the Threnos*, 484-485.
[419]Weitzmann, *The origin of the Threnos*, 485.

циклус е Симнувањето во адот (сл. 29. Таб. 1). Единствената композиција која не е дел од канонските евангелија, туку се наоѓа во апокрифното Евангелие по Никодим [420]. Драматична верзија на Христовото воскресение која е заснована првенствено на хомилиски и апокрифни текстови [421]. За Христовото симнување во подземниот свет, црковните отци пишувале уште од II век, нешто покасно оваа тема се јавува во делата на христијанските химнографи [422]. Со текот на вековите врз иконографијата на композицијата влијаеле разни литературни дела, проповеди и песни инспирирани од Велјасабота , денот кој во христијанската црква се смета за ден кога Христос престојувал во гробот и Смртта со Смрт ја победил [423]. Некои од тие дела влегле во рамки на триодот и биле читани на ден пред Велигден, тие им овозможиле на сликарите да внесат мноштво мотиви во содржината на композицијата Симнување во адот. Голем дел од иконографските

[420]За најстарите верзии на текстот на латински и грчки *Evangelium Nicodemi Pars II Descensus Christi ad Infernos*, ed. Tischendorf, Evangelia apocrypha, 323–332; 389–416, 417–432. Исто така, v. Vaillant, *L'Evangile de Nicodeme. Texte slave et texte Latin.Librairie Droz*, Geneva & Paris, 1968; A. de Santos Otero, *Die Handschriftlich Überlieferung der altslavischen Apokryphen*, Bd. II, Berlin-New York 1981, 61-98 и S. Torres Prieto, *The Acta Pilati*, Brepols 2011, Volume: 21, 93–102. Поновите верзии на грчките ракописи, v. R.Gounelle, *Les recensions byzantines de l'Évangile de Nicodème* (Corpus Christianorum. Series Apocryphorum. Instrumenta, 3). Turnhout, Brepols 2008, 332, а за латинските, v. R.Gounelle, Z. S. Izydorczyk, L'Évangile de Nicodème, ou, Les actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A): suivi de La lettre de Pilate à l'empereur Claude Volume 9 of Apocryphes (Paris 1997). Христовиот престој во Пеколот според постарата научна јавност се смета дека настанал на територијата на грчкото говорно подрачје во IV век. Поновите истражувања укажуваат дека текстот настанал на Запад во VI или VII век. До ваков заклучок е дојдено по разгледувањето на западните паралели настанати во касноатичкиот период, а кои содржат описи на подземниот свет. Се работи за Беседата на Псеудо-Августин 160 и Проповедта на Еузебиј од Галија XII А. Компаративната анализа носи до заклучок, латинската верзија А на Христовото симнување во пеколот послужила како предлошка за покасната византиска редакција на Никодимовото апокрифно евангелие. Детална анализа, v. R. Gounelle, *L'enfer selon l'évangile de nicodème.* · Revue D'Histoire Et de Philosophie Religieuses 86 (2006), 313–333 (со цитирана литература); v. Pilate, *Acts of,* in: The Oxford Encyclopedia, 173 (R. Gounelle); R. Gounelle, Izydorczyk*, L'Evangile de Nicodème*, 111–118; R. Gounelle, *Un nouvel évangile judéo-chrétien?* les Actes de Pilate, dans J. Schröter (éd.), The Apocryphal Gospels within the Context of Early Christian Theology, Louvain, Peeters (Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 260), 2013, 401. v. и idem, *La descente du Christ*. Наративна варијација на темата има во грчката ракописна традиција, најстари примери има од XII век v. C. Furrer, *La recension grecque ancienne des "Actes de Pilate"* , Brepols 2011, 11–30; R. Gounelle, Editing a Fluid and Unstable Text, The Example of the Acts of Pilate (or Gospel of. Nicodemus), Apocrypha 23 (2012) 81–96. A. Kartsonis, *Anastasis: the Making of an Image,* Princeton 1986, 10–16, 29–31, 229–230 истакнува дека Никодимовото евангелие немало примарна улога при дефинирањето на иконографијата на Христовото Симнување во Адот.

[421]За иконографијата на Симнувањето во адот, v. Lucchesi Palli, *Anastasis*, RbK I, 142-148; *Lexikon der christlichen Ikonographie 1*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968 , 201—218 ; 2, 1970, 322—330; *Reallexi kon zur byzantinischen Kunst I,* Stuttgart 1966, 142—148. R.Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen 1966; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in: The Kariye Djami, 4, 308-309, 320-322; Ј. Радовановић, *Јединствене претставе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века,* Зограф 8 (1977), 34-46; D. Mouriki, *Nea Moni*, 133-139.

[422]Kartsonis, *Anastasis*, 29-31.

[423]За значењето кое Велјасабота го има во христијанската црква, R. P. F. Mercenier, *La Prière des Églises de rite byzantin*, ReB, Paris 1937, II/2, 217; Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење православне источне цркве,* Београд 1961, 169-171.

мотиви, веројатно, потекнуваат од делото кое се припишува на кипарскиот архиепископ св. Епифаниј (IV век) [424]. Самиот тој бил под влијание на апокрифното Евангелие по Никодим [425], и за разлика од современиците, неговиот текст бил најчесто читан за време на службите на Велјасабота . Никодимовиот типик, напишан околу 1316 год. [426], укажува дека во текот на XIV век во црквите на територијата на немањиќката држава, текстот на св. Епифаниј Кипарски бил читан пред Велигден, после литургијата според Василиј Велики и пред канонот за Велјасабота [427].

Охридската претстава е поделена во две зони, јасно одвоени една од друга со остар каменест предел. Во долната зона доминантна позиција зазема Христос, одвоен од останатите учесници со елипсовидна мандорла, формирана од градација на три тонови сина боја. Иако мандорлата го изолира Христос од останатите учесници, таа е „пробиена“ на две места: Христовите нозе кои ја газат вратата на адот и раката на Адам која сѐе уште е безживотна. Облечен во бел хитон со црвен клавус, наметнат со бел химатион, стои босоног врз скршените врати на адот. Благо свртен кон десно го подига Адам од неговиот камен гроб и во енергичен потег отстапува од него [428]. Во левата рака држи затворен свиток, елемент ретко сликан во претставите на Симнувањето во пеколот, во касновизантискиот период [429].

---

[424]Бабиќ, *Краљева црква*, 158-159.

[425]Текстот е објавен кај, A. Vaillant, *L'homelie d'Epiphane sur l'ensevelissement du Christ*. Texte vieux-slave, texte grec et traduction française, Radovi Staroslavenskog instituta 3 (Zagreb 1958), 22-83 (авторот смета дека се работи за друг Епифаниј, исто така архиепископ на Кипар, но од втората половина на VII век).

[426]Л. Мирковиќ, *„Типик архиепископа Никодима“,* Богословље (1958) 68–88.

[427]За местото на текстот на св. Епифаниј во рамки на грчката богослужба, v. ed. M. Arranz, *Le typicon du Monastère du Saint-Sauveur à Messine. Codex messinensis GR 115 a. D. 1131*, Roma 1969, 243; G. Bertoniere, *The historical Development of the Easter Vigil and related Services in the Greek Church,* Roma 1972, 158, 192, 238.

[428]Според K. Weitzmann, оваа Христова претстава е наречена „ренесансен тип“. Го датира појавувањето на овој тип во Македонскиот период и го согледува како сликарски напор да се оживее композиционата шема на Херакле го влече Кербер од Адот, која е претставувана на саркофазите од II и III век н.е. v. K. Weitzmann, *Aristocratic Psalter and Lectionary, Records of the Art Museum*, Princeton University, 19 (1960), 98-107. Idem, *Zur Byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches*, Festschrift Hans H. Hahnloser zum 60. Geburstag 1959 (Basel 1961), 233. Idem. *A 10th Century Lectionary. A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance*, RESEE, 9 (1971), 617-622. Idem, *The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance, Studies in Classical and Byzantine manuscript Illumination* (Chicago 1971), 210. Шварц, пак, предложува дека иконографски модел за овој тип е империјалната иконографија на Император кој влече заробеник која се појавува од IV до VI век н. е., v. E.C. Schwartz, *A New Source for the Byzantine Anastasis, Marsyas*, 16 (1972-1973), 29-34.

[429]Затворениот свиток е заменет со триумфалниот Голготски крст кој станува незаменлива иконографија во претставите на Христовото воскресение. Мал број примери постојат од периодот

Адам се подига млитаво од отворениот саркофаг. Тој е претставен како старец кој до половина сè уште е во гробот, не учествува во енергичната акција која се фокусира на него и чиј резултат зависи единствено од волјата и силата на Христос [430].

Адот во Св.Болнички е претставен како бескрајна темнина која се обидува да се шири од под разбиените порти, но Христовата светлина без напор го надвладува [431].

Во Свети Никола Болнички очигледно е дека примарната тема не е Христовото симнување во пеколот, ниту неговото Воскресение. Нагласокот во Болничката црква е даден на Христовите дела во пеколот. Ова може да се анализира во две независни акции: воскреснувањето на Адам кое следи по триумфот над Смртта, која се обидува да го задржи Адам обвиткувајќи го во темнина. Ваквата карактеризација на личноста на секој учесник ја опишува индивидуалната улога на краток и јасен начин, додавајќи поголема кохезија во композицијата. Силната волја и непречената моќ на Инкарниранот логос како контраст на отпорот на адот, во мигот на неговиот пораз и беспомошноста и заспаноста на Адам чие спасение е ексклузивен резултат на Христовите напори. Иконографијата е засилена со претставата на мандорлата која се сметала за *„надворешна презентација на невидливата божествена суштина“* и се користи во уметноста најрано од IV век [432]. Во иконографијата на Симнувањето во пеколот го претставува *„блескавото светло на Неговата светост“* што го погодил домот на адот, ја победил неговата тиранија, ги ослободил неговите затвореници и донел светло во мракот како *„сонце на праведноста“* [433].

Зад Адам, стои фигурата на Ева облечена во темноцрвен мафорион, десната рака ја подава внимателно кон Христос. Претставата на Ева, првобитно не

од X и XI век, како што се минијатурите од Државната Јавна Библиотека на Санкт Петербург (Петропол, гр. 21), фол. 1; C. R. Morey, *Notes on East Christian miniatures,* ArtB 11 1929, fig. 63.

[430] Kartsonis, *Anastasis,* 70-71.

[431] Idem., *Anastasis*, 71.

[432] *A Patristic Greek Lexicon*, ed. G. W. H. Lampe, Oxford 196. Исто така, v. E. Kriaras, *Λεξικὸ τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς δημώδους γραμματείας 1100–1669*. Τόμος Α′. Thessaloniki 1969. Исто, v., M. Sacopoulo, *La Theotokos à la mandorle de Lythrankomi*, Paris 1975, 29-40, 102-108; A. Grabar, *Virgin in a Mandorla of Light.* In: Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathiaas Friend, Jr. (ed. K. Weitzmann), Princeton university press 1955, 305-312; idem., *Marturium, recherches sur le culte des reliques et l'art chretien antique.* Vol. I. Paris: 1946; II, 203, f. 212; O. Brendel, *Origin and meaning of the mandorla*, GBA, XXV, 1944, p. 5-24.

[433] За референци и контекстот на Христос „сонце на праведноста“, v. John of Damascus, *The Paschal Canon,* 43, 465.

била вклучена во иконографијата на композицијата на Христовото воскресение, нејзината фигура започнува да се слика од крајот на VIII век [434]. Во овие најрани примери, таа секогаш е зад Адам, во гест на молба кон Христос. Болничката претстава ја вклучува Ева, но не на еднакво ниво, туку како следбеник, зад Адам. Христос не ѝ обрнува внимание иако е прифатена, таа е намерно исклучена од непосредното избавување [435].

До Ева стои младо голобрадо момче облечено во краток хитон, свртено кон десно како гледа во Ева, без нимб. Во него ја препознаваме претставата на Авел, кој во болничката композиција е насликан без карактеристичниот пастирски стап. Никодимовото апокрифно евангелие не го спомнува Авел кога го опишува Христовото симнување во пеколот[436], но затоа се спомнува во списите на св. Епифаниј Кипарски и други црковни писатели, кои го замислувале како стои веднаш до Адам, така веќе од XI век во претставите на Христовото симнување во пеколот, секогаш се слика Авел, препознатлив по својот пастирски стап [437]. Додавањето на Авел до Ева придонесува во конослидирањето на улогата која Ева ја има во рамки на Воскреснувањето. Крвта на праведниот пастир Авел, син на Ева, посредува за Човештвото, додека крвта на Христос, син на Марија, благословената ќерка на Ева, го избавува Човештвото [438]. Така, Ева е архетип, во исто време и предок на Богородица [439].

---

[434]За првпат , претставата на Ева е вклучена во иконографијата на Христовото Симнување во Адот во „Палатинската рампа“ во Ст. Марија Антиква во Рим и во Ораториумот на папата Јован VII, v., P. J.Nordhagen, *The frescoes of Pope John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome: supplementum* - In: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia Ser. NS, vol. 15 (2017) 163-176, 81 f., 93, plt. 1008, 1018, со претходна библиографија. Idem., *Kristus i Dodsriket,* Kunst og Kultur, 57 (1974), 165-174. Idem, *The Harrowing of Hell as imperial iconography. A note on its earliest use* - In: Byzantinische Zeitschrift vol. 75 (1982) p. 345-348.

[435]Kartsonis, *Anastasis*, 70.

[436]S. Der Nersessian*, Program and Iconography*, 322; A. Vaillant, *L'evangelie de Nicodeme*, 7-101.

[437]Kartsonis, *Anastasis*, 212-213.

[438] Theodorus Studita, *In Dormitionem Deiparare*, PG 99. 721C. A.Torrance, *Human Perfection in Byzantine Theology: Attaining the Fullness of Christ*, Oxford University Press (2020).

[439]V. S. Der Nersessian, *Program and Iconography*, 321; A. Kartsonis, *Anastasis*, 210; Δεληγιάννη-Δωρή, *Παλαιλόγεια εικονογραφία*, 404–405. Што се однесува на старозаветните типологии на Богородица, најголем придонес во рановизантискиот период дал Прокол Цариградски (434–446). Кај него се спомнува метафората за Богородица како новата Ева, v. N.P. Constas, *Weaving the Body of God: Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the Loom of the Flesh*, JECS 3 (1995), 177. Примери од патрицистичката литература цитира, А. Σπουρλάκου-Ευτυχιάδου, *Η νέα Εύα, Μήτηρ και Παρθένος εκκλησιολογική - θεομητορική προσέγγισις*, Επιστημονική επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του εν Αθήνησι Πανεπιστημίου 33 (1998) 697–727; 34 (1999), I, 697–727; II, 470–503. Cf. Беседата на Григориј Назијански за Пасха, PG 36, 657; Теодор Студит, *Laudatio in dormitionem sanctae Dominae nostrae Deiparoe*, V, 2, PG 99, 721 C и учењето на цариградскиот патријарх Герман, PG 68, col. 362.

На десната половина на композицијата, во преден план се претставите на старозаветните кралеви Давид и Соломон [440]. Кралот Давид и кралот Соломон добиле почесно место во болничката композиција на Симнувањето во адот. Насликани во цел раст на иста висина со Христос, во благородничка облека и богато украсени круни на главите, разговараат помеѓу себе. Овој старозаветен пар за првпат започнал да се слика во рамки на Воскресението од првата четвртина на IX век [441].

Зад нив стојат уште две фигури, скоро на иста возраст, со темнокафена брада и коса. Фигурата зад кралот Соломон, ја препознаваме како старозаветниот крал Јесеј, со нимб околу главата и остаток од круна. До него е нешто помлада личност со полукружна брада и зачешлана коса, според иконографските карактеристики го препознаваме пророкот Софониј [442].

Во горниот дел се претставени пет крилати ангелски претстави. Три од нив се поставени во преден план, ангелот во средина држи амфора која го симболизира садот во кој била собрана Христовата крв која потекла при Распетието, одлево стои ангел кој носи крст со две пречки и оддесно е ангел кој ги држи инструментите на Христовото мачење на крстот, копје и сунѓерот со оцет [443]. Зад нив се претставени уште два ангели кои мирно го набљудуваат настанот. На овој начин се потсетува и нагласува Христовото страдање, преку кое се дошло до Победата.

Просторното позиционирање на композицијата го нагласува сакраменталниот аспект, претставувајќи историска и теолошка реалност типизирани од мистеријата на Евхаристијата. Истовремено, се однесува на годишното реприкажување на историската и теолошката реалност на Христовата

[440]За почетоците на сликањето на старозаветните кралеви во рамки на композицијата на Христовото симнување во адот, во IX век, и улогата на мотивот кој ја искажува доктрината на Овоплотувањето, v. Kartsonis, *Anastasis*, 97 ff, 186–203; N. Γιολές, *Η Σταβρθήκη Fieschi-Morgan και οι παλιότερες σωζόμενες στην Ανατολή παραστάσεις της «Είς Ἅδου καθόδου του Χριστού»*, Δίπτηχα 3 (1982–1983) 130–142.

[441]За претставите на кралот Давид и кралот Соломон во рамки на композицијата Христовото симнување во пеколот детална анализа дава, Kartsonis*, Anastasis*, 186-191.

[442]Е. Костацкая, *К иконографии Воскресения Христова*, SK II (1928), 67,70.

[443]Ангели кои ги носат инструментите на мачењето се насликани во Протатон и во Ватопед, v., Millet, *Monuments de l'Athos*, tab. 92, 2. Во Студеница е претставен само еден ангел кој носи крст со две пречки, v., Бабић, *Краљева црква*, 158-159. Во Свети Никола Орфанос, v. Ἀ.Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού,* 62, 73, n. 123, сл. 28.

смрт и воскресение [444]. Композицијата е насликана на самата граница со олтарниот простор, во чиј дел на иста висина е претставата на Благовестите и Вознесението, а како пандан на спротивниот јужен sид е претставата на Раѓањето. Смислата на ова просторно поврзување е во склад со византиското толкување на овоплотувањето на Логосот, чија конечна цел и резултат е спасението на целиот човечки род претставено од Адам и Ева [445].

Симнувањето во адот е насликано во продолжение на Распнувањето и Оплакувањето, чија просторна поврзаност ја нагласува историската, теолошката и литургиската поврзаност [446].

Во текот на вековите, врз иконографијата на сцената големо влијание имале разни литературни дела, пред сè, проповеди и песми вдахновени од Велјасабота , денот кој во христијанската црква од најран период бил посветен на одбележување на Христовиот престој во гробот и Неговата победа над адот [447].

---

[444]Есхатолошкото значење на композицијата се објаснува со близината на олтарот. За ова, како и за толкувањето на олтарот како Христовиот гроб, v., Der Nersessian, *Program and Iconography*, 308–309; Тодиħ, *Грачаница*, 156-158.

[445]PG 96, col. 601 C–604 A. Исто укажува и D. Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades as Programme Counterparts in Byzantine Wall Painting*, in: ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, Београд 2012, 127–142, особено 134.

[446]Христовото Распнување и Воскреснување се претставени заедно во псалмите напишани во IX веку, v. Kartsonis, *Anastasis*, 127–140. Литургиската и теолошка поврзаност на двата настани некогаш резултирала со испреплетени мотиви. Како на пример, во Распетието од слонова коска од X век на кое мотивот на победениот Ад е најава за поразениот чувар на подземјето во композицијата Симнување во Адот, v. M. E. Frazer*, Hades Stabbed by the Cross of Christ,* Metropolitan Museum Journal 9 (1974) 153–161. Сосема е веројатно ваквото решение да било инспирирано од химнографијата, Роман Мелод во својата химна Победата на крстот, чија тема е Распетието и која се пее на Велики Петок, ја опишува епизодата за победата над Адот, v., Romanes le Mélode, *Hymnes,* éd. J. Grosdidier de Matons, IV, Paris 1967, исто, cf. Frazer, *op. cit*., 160. Во доцновизантиската уметност идеата за победоносниот крст, со кој се усмртува Адот е преточена во слика во композицијата Распетие во Полошко, v. G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine),* CA 27 (1978) 163–178, fig. 11, dess.1; cf. Kartsonis, *op. cit.,* 147. Сличен пример е сочуван во епиграм, кој ги опишува христолошките композиции во куполата на црквата Богородица Животоносен Источник во Цариград, која ја обновил царот Василиј I (870–879). Во декорацијата недостасува Воскресението, сепак, во декорацијата на Распетието дадени се назнаки кои се однесуваат на Симнувањето во адот: Ἐν τῷ αὐτῷ ναῷ, εἰς τὴν σταύρωσιν/ Ὁ νεκρὸς Ἅιδης ἐζεμεῖ τεθνηκότας κάθαρσιν εὑρὼν σάρκα τὴν τοῦ δεσποτοῦ/, v. *Anthologia graeca*, ed. E. Cougny, I–III, Paris (1871–1890), 111. За превод на англиски, C. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, N.J 1972 (1st ed), 201. За просторниот однос на двете композиции во средновизантискиот и доцновизантискиот период детално, v. Kartsonis, *op. cit.,* 217–221.

[447]Идеата за Воскреснувњето како централен настан на Спасението и круна на отелотвореният Бог Логос ја изнесува св. Јован Дамаскин во својата проповед која се чита на Велика Сабота или Велјасабота: *νῆν τὸ τῆς θείας οἰκονομίας κεφάλαιον ἐκπεραίνεται, νῆν ἡ κορωνὶς τῆς τοῦ Θεοῦ Λόγου σαρκώσεως*, v. PG 96, col. 601 C–604 A.

Иконографијата е економична и разумна во селекцијата на ликовниот израз. Во исто време докажува дека е подеднакво систематична во избегнувањето на голем број наративни елементи кои се дел од композицијата. Симнувањето во адот, во Болничката црква ја елаборира суштината на нарацијата. Споредувајќи ги елементите кои се вклучени и оние кои не се, се покажува дека болничкото Симнување не е визуелна претстава на Христовата победа над адот, Неговото спасување на Адам со тоа и себе си од подземјето. Ограничена е на два елементи од наративната приказна кои се значајни од догматски карактер. Така, наместо нарација, Болничката претстава нуди метафора за спасение реализирана во мигот на подигнувањето на Адан, со тоа на Сите што следи по победата над Смртта. Иако Болничката претстава го става акцентот на догматската метафора за *„непобедливата моќ“* на Логосот, истовремено одржува врска со нарацијата која го инспирирала сликарот да понуди малку апстрактна парабола и парадигма за волјата и силата на Логосот.

Специфичната композиција на Симнувањето во адот во Охридската црква, веројатно има свои паралели во некој пример кој настанал на пошироката географска територија на Солун и Костур пред втората половина на XIII век. На тоа не наведуваат претставите на Симнувањето од Свети Стефан во Костур, [448] композицијата од Протатон, [449] во Св. Апостоли во Солун [450], во црквата Бојана во Софија (1259) [451]. На ваквото иконографско решение имале свој одраз стиховите на литургиската поезија. Литургијата ја изменила сликата, а таквите претстави во византиското сликарство не се ретки. Стилските одлики се менувале во зависност од потребата да се истакне нешто значајно или некој текст што влијаел врз распоредот на фигурите и нивните гестови. Необичното решение на Симнувањето во адот во Свети Никола Болнички ни укажува дека сликарот или ктиторот бил исклучително теолошки образуван, му биле познати примерите од

[448]А.Орлάνδος, *"Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς"*, ΑΒΜΕ Δ΄ (1938); Στ.Πελεκανίδης, Μ.Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1984; Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες της Καστοριάς, 9ος-11ος αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1992.

[449]Millet, Monuments de l'Athos, tab. 93.

[450]Христовата претстава се разликува во бојата на облеката и крстот во левата рака, v. C. Stephan, *Ein Byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, (dissertation) 1986, 92, tab. 9.

[451]A. Grabar, *La Peintture Réligieuse en Bulgaria*. Paris, 1928, 117-176; N. Mavrodinov, L' église de Boiana (Sofia, 1972).

средновизантиската уметност присутни, пред сè, во Солун и Костур. Со тоа може да го сместиме во редот на класицистичките сликари од XIV век.

УСПЕНИЕ НА БОГОРОДИЦА

Успението на Богородица (сл. 30, таб. 1) е единствената композиција од Големите празници која и е посветена на Богородица и чие вообичаено место на сликање е западниот ѕид во наосот на византиските цркви, како што е и случајот со црквата Св. Никола Болнички [452]. Темата на Богородичната смрт и нејзиното вознесение со тело станала актуелна во византиското сликарство во XI век [453].

Темата била актуелна во наративните текстови уште од III век. За временска рамка од која започнуваат да се пишуваат голем број апокрифни

[452]E. Kitzinger, *Reflections of the Feast Cycle in Byzantine Art*, Cahiers Archéologiques 36 (1988), 51-74.

[453]Првите сочувани примери на композицијата Успение на Пресвета Богородица потекнуваат од XI век, како најран се смета примерот во Евангелијарот бр. 1 од библиотеката на манастирот Иварион на Атос, Света Гора, v. G. Scblumberger. *L'épopée Byzantine à la fin du dixième siècle*. Paris, 1896, p. 441, fig. 1. Мозаикот во Дафни, v. G. Millet. *Le monastère de Daphni. Paris, 1899*. PL XI, 4 и најверојатно фреската од црквата Куклуш Килчар во Кападокија, v. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*. Texte I, 250. Album I, pl. 60. Paris, 1925, особено fig. 2. Околу 1080 год. монахот Леон го нацртал Успението на Богородица во манускриптот од Монтекасино Бр. 98.4, v. E. Bertaux. *L'art dans l'Italie méridionale*. I. Paris, 1904, 201, fig. 56. Скоро истовремено се датирани и плочите од слонова коска од Минхенската библиотека, v. G. Schlumberger, o. c, 633 и плакетата од музејот Јужен Кенсингтон во Лондон, в.. Ibid., 69. особено fig. 3. На овие најрани примери се придружува и фрагментирано сочуваната фреска од Света Софија во Охрид, v. N. Okunev, *Fragments de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida*, Mélanges ChDiehl, IL Paris, 1930, 123, fig. 3, pl. V, 2 и рељефот на сребрениот крст од Казчи, Грузија, v. W. Volbách. *Georgische Kunst,* Römische Quartalschrift, 1930, I/II, 77, pl. IL. Во сите овие примери, Успението на Богородица се јавува со веќе формирана иконографија што упатува дека појавувањето на композицијата датира многу порано, во примери во христијанската уметност кои не се сочувани.

текстови, хомилии и песни се смета Екуменскиот собор во Ефест (431 година), за веќе во касновизантискиот период да постои голем корпус на текстови [454].

Централната позиција во композицијата ја зазема голем одар кој е покриен со црвена прекривка богато украсена со златна лента во долниот дел. Богородица е поставена на бела ткаенина украсена зо тенка златна лента по бордурата и кружни орнаменти симетрично распоредени по краевите. Облечена во карактеристичниот темно син мафорион, украсен со златни точки на челото и рамењата и златна лента околу глуждевите на рацете.

Две групи апостоли се распоредени симетрично на двете страни на одарот. Покрај заглавието на одарот, држејќи кандило во десната рака е апостол Петар. На другата страна покрај нозете на Богородица се наведнува апостолот Павле. Во средината, претставен како ќелав старец наведнувајќи се кон левото рамо на Богородица е апостолот Јован Богослов. До него се наведнува бело брадиот апостол Тома. [455]

Во позадината, централно стои Христос облечен во хитон во окер и кафена боја, [456] издвоен од останатите со мандорла, ја држи душата на Богородица, претставена како дете со нимб, завиткано во бели завои. [457] Христовиот став и испружените раце покриени со химатионот, [458] на кои е исправена душата на

[454]За историскиот преглед и теолошкото гледиште, v. M. Jugie, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale*, Città del Vaticano 1944; A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e^ au X^e^ siècle*. Études et documents, Paris 1955. За најцелосен список на најстарите текстови за Успението и нивната хронолошка класификација, v. M. von Esbroeck, *Les textes littéraires sur l'Assomption avant le Xe siècle*, in: F. Bovon (ed.), Les Actes Apocryphes des apôtres. Christianisme dans le monde païen (Genève, Labor et Fides, 1981), 265–285. За апокрифниот текст на Псеудо-Јован евангелистот на Transitus Mariae, v. Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, 95–112; *The Apocryphal New Testament,* 201–209. Најновите изданија на грчката верзија на текстовите на евангелистот Псеудо-Јован (VI век), Солунскиот епископ Јован (VII век) и Теотокнос (VI век), палестинскиот епископ од Ливија: *La tradition grecque de la Dormition et de l'Assomption de Marie.* - Textes introduits, traduits et annotés par S. Cl. Mimouni et S. J. Voicu, 2003, 659-661. За најновите истражувања за најстарите апокрифни текстови кои се однесуваат на Успението и Вознесението на Богородица во источнохристијанската традиција, v. S. J. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary`s Dormition and Assumption*, Oxford 2002; idem. *From Mother of Mysteries to Mother of the Church: the Institutionalization of the Dormition Apocrypha*, Apocrypha 22 (2011) 11–47; idem. *Death and the Maiden: The Early History of the Dormition and Assomption Apocrypha,* St. Vladimir's Theological Quarterly 50/1–2 (2006) 59–97. За грчкиот превод на Успението, v. B. Daley, *On the Dormition of Mary. Early Patristic Homilies,* Crestwood, N.Y., 1998.

[455]Во апокрифните текстови, апостол Тома закаснил на Богородичниот погреб. Сликарот на Болничката црква го вклучил во композицијата на тој начин е постигната симетрична композиција со по шест апостоли од двете страни, два ангели и Христос.

[456]Бојата на Христовата облека е приближна на златната, во која обично се слика.

[457]За иконографијата на душата на Богородица во Успението, v. Lj. D. Popovich, *Personification in Paleologan painting* (1261-1453), Washington D.C., 1963, 127–130.

[458]Прекриени раце со ткаенина/облека претставува форма на најдлабоко почитување. Мотивот се јавува во најразлични претстави во античката и византиската уметност. За примери и литература,

Богородица го истакнува моментот во кој се спрема да ја оддвои од себе. Недостасува вообичаениот момент на психопомпа. [459] Христос е фланкиран со два крилати ангели облечени во кралска облека и дијадеми на главите. Целата композиција ја заокружува архитектонско здание. Издигајќи се триаголно нагоре, во централниот дел е градба со една купола и отворена порта, поврзана е со sид со две странични еднобродни зданија.

Во долниот дел на копозицијата пред Богородичниот одар се наоѓа правоаголна жолта кутија, кадилница. Елемент кој е додаден во иконографијата на Успението во XII век, неговата појава е оправдана во апокрифната хомилија на Јован од Солун [460], во која се вели дека кога Богородица дознала од ангелот дека нејзината смрт се наближува, нарачала кадилница и свеќи [461].

Другата иконографска особеност што ќе стане задолжителна во иконографијата на Успението на Богородица од средновизантискиот период е Христовата мандорла [462]. Апокрифните текстови [463] велат дека Христос се појавил на облак, опкружен со ангели, во латинската верзија која се припишува на Јосиф од Ариматеја [464], тој бил опкружен со таква сјајност што сите присутни паднале на

---

v. В. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 141–165.

[459]За овој иконографски елемент со примери и литература, v. Г. Бабић, *Краљева црква*, 162–163. Мотивот постои и во литургијата, cf. M. Jugie, *La mort et l'assomption de*, 192.

[460]И. Порфнрьевъ, *Апокрифическія сказанія о новозавѣтныхъ лицахъ и событіяхъ*. С. Петербургъ, 1897.

[461]Овој елемент за првпат се среќава на реликвијар од колекцијата Строганов, v. G, Scblumberger, o. c, I, 520; O. Wulff. *Altchristliche und byzantinische Kunst*. II. Berlin 1914, Abb. 511. Во фрагментираното фрескосликарство на Токали Килисе, во долниот дел може да се забележи објект кој личи на кадилница или на база на свеќник, v. H. Rott. *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig 1928, 226.

[462] Станува задолжителен дел од иконографијата на Успението од XII век. На дрвен релјеф од Атос и на фрагмент од фреска од црквата Бојана, Христовата мандорла има овален облик, v. Н. Нондаковъ. *Памятники христіанскаго искусства на Авонѣ.* Петербургъ, 1902. PI. 4. Додека пак на минијатура од Евангелијарот од Британскиот Музеј Харли 1810, мандорлата е зашилена на врвот и има т.н. бадемаст облик, v. L. Wratislaw-Mitrovic-N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, Byzanlinoslavica 3, 1931, 143.

[463]Tischendori, *Apocalypses*, 107, 117, 128; Порфирьевъ, *op. cit.,* 277, 291.

[464]За апокрифниот текст под името Јосиф од Ариматеја (VII век) кој постои само во латинска верзија, во писмото на Псеудо-дионисиј Ареопагит до критскиот епископ Тит (VII–VIII век), „Евтимиева историја“ (IX век), која е сочувана во Втората беседа за Успението на Јован Дамаскин, v. M. Jugie, *La Mort et l'Assomption*, 123, 157–167; S. Jean Damascène, *Homélies*, 169–175 (PG 96, 748–752); S. J. Shoemaker, *The Cult of Fashion: The Earliest Life of the Virgin and Constantinople's Marian Relics*, DOP 62 (2008), 66–72; S. C. Mimouni, *Dormition et assomption de Marie: histoire des traditions anciennes*, Paris 1995, 338–341; L. Wratislaw-Mitrovic, N. Okunev, *La Dormition*, 155. Cf. Esbroeck, *Les textes*, 265–285. Мислењето дека претставата на Успението на Пресвета Богородица со тело е инспирирано од канонот на Јован Дамаскин за Успението, v. Ц. Грозданов, *Прилози познавању Св. Софије охридске у XIV веку,* ЗМСЛУ 5 (1969), 42–49, црт. 1, 2; I. Sisyu, *The Painting of Saint George in Omorfoklisia, Kastoria and the scene of the Koimisis of the Virgin Mary*, Ниш и Византија 3 (2005), 286–288. За мислењето дека темата на Успение на Богородица со тело потекнува од западната уметност, каде често се слика од

земја, како и присутните на планината Таор [465]. Поврзувањето на светлината и моќноста која ја демонстрира Христос во Успението на Богородица, ја потврдува неговата божественост за првпат изразена при Преображението.

Ваквата иконографија на композицијата настанала, несомнено, врз апокрифен текст кој го опишува мигот на смртта на Пресветата Мајка Божја. Во сите познати апокрифни текстови, настанот е опишан на скоро ист начин, но описот во кој: Христос се симнува од небесата и ја прима душата на неговата мајка, во мигот кога таа лежи во постела опкружена со апостолите е само кај Јован, епископот на Солун и кој ќе стане јадрото на композицијата Успение на Богородица и главната претстава на Успенскиот Богородичин циклус [466].

Претставата на Успението на Богородица и нејзината иконографска концепција во Свети Никола Болнички ја оправдува просторно и програмската концепција. Сликарот останал достоен на својот ликовен израз и креирал композиција која е симетрична, балансирана со употреба на јаки топли колоритни тонови. Композицијата ги содржи главните иконографски елементи, доволни за да се пренесе теолошката порака. Ваквата иконографија која е исполнета со класицистички дух се среќава во мозаиците во Дафни (XI век) [467], во Света Софија во Охрид (XI век) [468], во црквата Бојана (X-XIII век) во Бугарија [469], мозаикот со претставата на Успението од црквата Санта Мариа дел Адмирало од XII век, наречена Марторана во Палермо [470]. Од спомениците кои настанале на територијата на немањиќката држава голема сличност има со претставите од Богородичната црква во Градац (1278) чија фреска иако фрагментирана ја има

XII века, v. S. Bogevska, *The Holy Trinity in the Diocese of the Archbishropric of Ohrid in the second half of the 13th century*, Патримониум.Мк 10 (2012), 160.

[465]Tischendorf*, op. cit.,*117; Порфирьевъ*, op. cit.,* 90.

[466]Во овој аопкрифен текст се вели дека апостол Петар бил крај заглавјето, v. A. Wenger, L'Assomption, 18. Деталот во кој се вели дека апостол Павел се наведнува кон стапалата на Богородица е спомнат само во најстарата сочувана верзија на Хомилијата за Успението која се припишува на евангелистот Псеудо-Јован, v. A. de Santo Otero, *Die handschriftliche Ueberlieferung,* 161–195; И. Порфнрьевъ, *Апокрифическія*, 291.

[467]E. Diez, O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas & Daphni*, Volume 2 (Cambridge, Mass 1931).

[468]Millet, *La peinture du Moyen*, 10; D. Talbot Rice- S. Radojčić, *Jugoslavija srednjovekovne freske*. UNESCO, Paris 1955, 9; A. Xynopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 9-12; П. Миљковиќ-Пепек, *Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија, III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид,* Културно наследство (1966), III, Скопје 1971, 1–25.

[469]Grabar, *La peinture*, 117-176.

[470]E. Kitzinger, S. Ćurčić, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo* (Washington, 1990).

истата иконографска структура [471], која е повторена подоцна во Успението во Ариље (1296) [472]. Во обновеното сликарство во Жича (1309-1316), претставата на Успението на Богородица, веројатно, ја задржала иконографијата од XIII век [473]. Според изборот на учесниците во композицијата, нивната поставеност и гестови, како и ликовниот израз, претставата од Свети Никола Болнички има најголема сличност со претставите насликани на територијата на Костур и Солун, во црквите Светите Бесребреници (XI век) и Свети Ѓорги Оморфоеклесија во Костур (1286-87), црквата Свети Никола Каснички (1095), фреските од XIII век во Свети Архангели Тахиарси [474], црквата посветена на Светите Апостоли во Солун (прва четвртина на XIV век) [475].

ДУШИТЕ НА ПРАВЕДНИТЕ ВО РАКАТА БОЖЈА

На јужниот ѕид од наосот помеѓу првата и втората сликарска зона е пробиено мало прозорче на чија источна страна е претставата *Душите на праведните во раката Божја* (Мудрости 3:1-6,9)(сл. 31, црт. 2). Претставата е

[471]V. Petković, *Le peinture serbe du moyen âge*. I. Beograd, 1930. PI. 28 a.
[472]N. Okunev, *Monumenta artis serbicae*. I. Pragae, 1928. PI. 5, 6 и 7; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве светог Ахилије у Ариљу*, Београд 2005, табла XX.
[473] В. Петковкћ, *Спасова црква у Жичи*. Београд, 1912, сл. на стр. 33; М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2014, слика на стр. 378-379.
[474]За претставата во Свети Бессребреници (Анаргири) и Свети Никола Каснички, v. Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά*, 21-28; T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Upsala 1979, 108-109. За претставата во Оморфоеклесија, v. Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά*, 34-35; I. Sisyu, *The Painting of Saint George in Omorfoklisia*, 287-288; S. Kissas, *Omorfokklisía. Oi toichografes tou naou tou Agiou Georgiou konta stin Kastoria (Omorfokklisia. Frescoes of the Church of Saint George near Kastoria).* Beograd, Srpske akademije nauka i umetnost Publ., 2008. 56; за фреските во Свети Архангели Тахиарси, v. Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά,* 31-33; M. Chatzidakis, *'Ισ το ρ ία τοϋ 'Ε λληνικού "Εθνους*, vol. Θ ' , Athens 1979, 44.
[475]За претставата во Свети Апостоли во Солун, v. Stephan, *Ein Byzantinisches Bildensemble*, 51, 74-77.

доста оштетена така што денес е видлив само долниот дел, раката Божја и дел од душите на праведниците. Ц. Грозданов наведува дека во долниот дел бил испишан текст со грчка редакција (кн. Премудрост Соломонова III, 1*: „а душите на праведниците се во раката Божја...″*) [476] кој денес не е видлив.

Прозорското окно ги засекува по вертикала втората зона и фризот на светители во медалјони, на тој начин оштетувајќи дел од композицијата на Христовото раѓање и дел од претставите на свети Прокопиј и свети Евстратиј. Веднаш под прозорчето е претставата на патронот на храмот, свети Никола. На надворешниот фасаден ѕид, прозорчето е помеѓу претставите на царицата Јелена и младиот крал Урош. Согледувајќи ја склоноста на болничкиот сликар за симетрија и просторно планирање, помислуваме дека малото прозорче е отворено по завршувањето на сликарството во наосот, внимателно позиционирано да стане дел од ктиторската композиција на надворешниот јужен ѕид од храмот, која не е засегната од интервенцијата. Тоа го потврдува мислењето, дека сликарството во тремот настанало по завршувањето на сликарството во наосот на црквата [477]. Идејната нишка што се проткајува низ целокупната сликана програма со која се дава легитимитет на новата власт е само потврдена со претставата во малото прозорско окно. Ваквиот просторен концепт на претставата на *Душите на праведните во раката Божја* добива повеќеслојно значење.

На десната страна на прозорскиот отвор, која за разлика од левата е закосена кон надворешноста на ѕидот, е насликана претставата на раката Божја која излегува од полукружен сегмент од небо. На темносина позадина од трослоен сегмент од небо сјаат три зраци, средниот ја носи раката Божја. Душите на праведниците претставени како бебиња облечени во повој се поставени исправени блиску една до друга. Во долниот дел бил испишан првиот стих од текстот од книгата на Мудрости III, 1, во кој се воспеваат душите на праведните зошто тие се заштитени од Бога и ќе владеат со народот зошто ја спознале вистината и народот ќе ги сака [478].

---

[476]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 43.

[477]Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака*, 13; Балабанов, *Нови податоци*, С. Габелић ја датира ктиторската композиција во 1345 г.

[478] *'А душите на праведниците се во Божја рака; до нив нема да се допре никаква мака. '* Мудрост Соломонова 3:1, https://www.bible.com/bible/1272/WIS.3.1

Раката божја е свртена кон десно и косината на ѕидот дозволувала добра видливост од наосот. Композицијата е заокружена со црвена бордура и јасно ја одделува од првата зона на стоечки светители, втората зона на Големите празници и зоната на фриз од светителски медаљони. Истата бордура, ја одделува композицијата и на надворешниот ѕид од Ктиторската композиција. На спротивната страна бил насликан флорален мотив [479], кој денес е сосема изгубен.

Раката Божја со душите на праведниците е релативно невообичаен мотив во византиската уметност; се поврзува со Страшниот суд и во поретки случаи со Создавањето?Стварањето [480]. Композиција која има есхатолошко значење ја носи мислата за спасение на праведните души, насликани како бебиња, како што е и вообичаено во византиската уметност [481].

Во Свети Никола Болнички, раката Божја која ги држи, а воедно е и создавач на душите се поврзува со претставата на штотуку родениот Христос во Раѓањето и ктиторскиот пар на надворешната страна, царицата мајка и штотуку родениот син.

Во еклесијастичката литература како чест мотив се сретнува спротивставувањето на Христос како човечко дете со Христос Божествениот креатор на светот [482].

Сликарот во Св.Болнички оди над идејата на едноставно спротивставување на теми, тој прави формални врски помеѓу композициите, создавајќи експлицитна иконографија на литерарниот јазик [483]. Визуелната опозиција на претставите ја нагласува улогата и функцијата на Богородица, на која ктиторот ѝ се обраќа за посредување. Не смее да се превиди и поврзаноста на ктиторската композиција со Душите на праведниците во раката Божја која во својата

[479] Грозданов*, Охридско ѕидно сликарство*, 43.

[480]За понатамошна анализа на овој иконографски мотив , со референци, v. der Nersessian, *Program and Iconography*, 331. Раката Божја со душите на праведниците поврзано со Страшниот суд е насликана во Грачаница, во Кахрие џамија, во катедралата Успение во Владимир и во црквата во Воронет, Романија. Поврзаноста со Стварањето ја има во Српскиот псалтир од Минхен и Сучевица, за детална анализа со литература, v. Maguire*, Art and Eloquence*, 57-60.

[481]Византиските илуминирани ракописи од IX век, се сметаат за извор на овој иконографски елемент, v. S. der Nersessian, *"The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris gr. 510,"* Dumbarton Oaks Papers, XVI, 1962, 197-228, E. Rosenthal, *"Abraham and Lazarus; Iconographical Considerations of a Medieval Book Painting,"* Pacific Art Review, IV, 1945-46, 7-23; J. Ntedika, *L 'evocation de I au-dela dans le priere pour les morts*, Louvain 1971, 137-149; особено 137, реф. 1, каде ги цитира Еврејските извори. Исто така, v. *Theologisches Worterbuch zum Neuen Testament*, III, ed. W. Kohlhammer, 1938, 824-826.

[482]*In sanctissimae Deiparae Annuntiationem*, PG 85, col. 445c.

[483]G. Millet*, La dalmatuque du Vatican: Les èlus, images et croyances*, Paris 1940, 60.

иконографија го има Богомладенецот кој благословува, како и патронот на храмот, свети Никола во лунетата над јужниот влез кој посредува пред Христос. Очигледно, создавачот на програмскиот концепт во Св.Болнички бил примарно загрижен за правилното пренесувањето на пораката, преку директна спротивставеност во широка рамка на одредена религиозна содржина, која првобитно се однесува на одлучноста и улогата на Богородица и само преку оваа поврзаност е нагласена улогата на ктиторот- Богородица зако застапник на ктиторот пред страшниот суд [484].

Дополнително на истакнувањето на улогата на Богородица, мистеријата на Инкарнацијата е визуализирана преку претставата на раката Божја која ги држи децата (душите) спротивставено со претставата на самиот Христос како невино дете, кое е пратено на Земјата за спас на душите при Страшниот суд [485]. Бидејќи Спасението на човечкиот род е овозможено од Инкарнацијата, а Богородица како инструмент на Инкарнацијата е егзалтирана во молитвите рецитирани за време на службите за Раѓањето на Богородица, Благовештението и Раѓањето Христово, нејзината предодредена улога во Спасението како *„нова Ева"* која го избришала гревот на *„старата Ева"* е постојано повторувана [486].

Композицијата Душите на праведниците е насликана во нартексот на црквата Богородица Перивлепта во рамки на циклусот на Богородичните префигурации [487], меѓутоа најблиска просторна и програмска паралела има претставата од Свети Апостоли во Солун, каде е насликана на сводот од полукружниот пролаз кон нартексот, помеѓу композициите Богородица со дете и ктиторот на храмот [488].

[484]Tisehendorf*, Apocalypses apoeryphae*, 113 – 124.
[485]F. Marcenier-G. Bainbridge, *La prière des èglises de rite byzantine*, II, 1, 2nd. Ed. Gembloux 1953, 83.
[486]Der Nersessian, *Program and Iconography*, 310.
[487]Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 50. 81-82; A. Xynopoulos, *Thessalonique*, 52-53.
[488]Xynopoulos, op. cit., 52-53; Stephan, *Ein Byzantinisches*, 183-188, pl. 27.

ФРИЗ НА СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО МЕДАЛЈОНИ

Зоната помеѓу претставите на светители во цел раст и композициите од Големите празници е исполнета со фриз од светителски попрсја во медаљони. Фризот го сочинуваат најпопуларните архијереи, светители маченици и свети воини маченици од доцновизантискиот период. Насликани се шеснаесет светителски претстави, сите во патрициска облека, со бели крстови со две пречки во рацете и став на молитва.

Фриз на светителски претстави во медаљони - Јужен ѕид

СВЕТИ ЈОВАН МИЛОСТИВ (сл. 32) [489]. На јужниот ѕид, почнувајќи од исток кон запад, во олтарниот простор прв во низата на светители во медаљони е медаљон со претставата на *свети Јован Милостив Ἅγιος Ιωάν(νης) ο Ελε(ήμων).* Патријархот на Александрија од почетокот на VII век, во Св.Болнички е насликан фронтално со строг поглед кон набљудувачот. Карактеристична физиономија на старец со високо чело, кадрава бела коса и долга бела брада, која завршува со прамени. Облечен во архијерејска облека и омофор со црни крстови. Со десната рака благословува, а во левата држи затворено евангелие богато украсено со бисери и со еден голем скапоцен камен, [490].

СВЕТИ ПРОКОПИЈ (сл. 33) [491]. Христијанскиот маченик и свет воин, *свети Прокопиј (Ο Ἅγ) ιος Προκόπι(ος)* е насликан лево од отвореното прозорче, со кое

[489]Грозданов, Охридско ѕидно сликарство, 43.
[490]Ц. Грозданов, *Попрсја Архијереја у олтару цркве Богородице Перивлепте у Охриду*, Зограф 32 (2008), 83-90; И. К. Заров, *Портрети и натписи во олтарскиот простор и наосот на Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Патримониум (Скопје 2008), 55-80.
[491]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 43.

што е оштетен десниот дел од неговиот медалјон и дел од натписот [492]. Младоликиот лик е нежно моделиран, зокружен со темнокафена, благо виткана коса од средна должина, зачешлана зад ушите. Облечен во патрицска облека, виолетова туника со златна лента во долниот дел на ракавите и широка декоративна трака на раменатa украсена со вез и бисери. Во десната рака држи бел крст со две пречки, а левата во став на молитва. Првиот палестински воин-маченик во Св.Болнички е насликан со специфичен темен скоро црн тен [493]. Свети Прокопиј (8 Јули) спаѓа во редот на раните христијански маченици. Како прв палестински светител се спомнува кај Евсевиј Кесариски, каде се зборува за судењето и смртта на овој светител во 303 год., по прогонот на Диоклецијан [494]. Култот на св. Прокопиј бил доста популарен во средните и северните делови на Балканскиот Полуостров. Според византискиот историчар Јован Кинам (XII век), во Ниш постоела црква посветена на овој свет воин или гробница [495].

Во групата ранохристијански маченици, чиј култ оставил длабоки траги во византиската уметност се истакнува групата на Петте маченици од Севастија: св. Евстратиј, св. Авксентиј, св. Евгениј, св. Мардариј и св. Орест [496]. Според нивното

[492]Idem, op. cit., 43.

[493]За иконографијата на Свети Прокопиј, v. C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Bodwim 2003, 94–100. За детална анализа на развојот на иконографијата и култот на Свети Прокопиј на територијата на немањићката држава и неговото влијание врз sидното сликарство, v. С. Габелић, *О Иконографији Св. Прокопија*, ЗРВИ XLIII (2006), 257-259. Исто така, v. М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохтистијанској уметности и о претставама ових светитеља у Дечанима,* ур. В. Ћурић, Зидно сликарство манастира Дечани, Грађа и студије, Београд 1995(делот за Св. Прокопиј – 621, сл.2).

[494]Eusebe de Cesaree, *Histoire Ecclesiastique III, Les martyrs en Palestine*,ed. G. Bardy (Sources chretiennes 55), Paris 1958, 122.

[495]Во неговата *Историја*, напишана 1180 год, Јован Кинам споменува „свет гроб со мошти“, бележејќи дека во „старите времиња“ (периодот на војните со Византија - 1072 год.), Угрите од Ниш ја зеле раката на св. Прокопиј и ја однеле во црквата Св. Димитриј во Сремска Митровица, од каде царот Манојло I Комнен ја вратил во Ниш, v. *Византијски извори за историју народа Југославије*, IV (Ј. Калић, Б. Ферјанић, Н. Радошевић-Максимовић), Београд 1971, 74–75.

[496]За иконографијата на светите Петтозарници во византиската уметност, cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (= LCI). VI, ed. by W. Braunfels, Rome – Freiburg – Basel – Vienna, 1974 (reprint 2004), col. 200-201; K. Weitzmann, *"Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste"*, Dumbarton Oaks Papers 33, 1979, p. 95-112; T. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athens, 1982, p. 74-81; D. Mouriki*, The Mosaics of Nea Moni on Chios,* I, Athens, 1985, p. 143-147; S. Gabelić, "*Predstave Petozarnih mučenika u crkvi Svetog Stefana u Konči",* Zograf 29, 2002-2003, p. 191-198; M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leiden – Boston, 2003, p. 97-98 and passim; P. Kostovska, *"Mačeničkite dopojasja vo Sveti Nikola, vo Manastir, Mariovo"*, Zbornik. Srednovekovna umetnost 6, 2007, p. 29-37; РЕ XVII, p. 335-336; Д. Ѓоргиевски, *"Прилог кон проучувањата на култот на светите Петтозарници и идејната програма во северната купола на манастирот Трескавец",* Patrimonium. МК 7, 2014, стр. 121-132.

житеие [497], тие живееле и пострадале во времето на царевите Диоклецијан и Максимијан [498] Петте маченици од ерменскиот град Севастија, црквата ги слави на 13-ти Декември, денот на упокојувањето на св. Евстратиј, најугледниот во групата кој бил писар во државната администрација [499]. Нивниот култ уживал голема популарност во Византија, оставајќи голем број нивни претстави [500]. Во Св. Никола Болнички тие се насликани како допојасни фигури во фризот од медаљони на јужниот ѕид во наосот [501].

СВЕТИ ЕВСТРАТИЈ (сл. 34). [502] Прв во низата е *свети Евстратиј*, насликан како старец, со виткана бела коса со средна должина, зачешлана зад ушите и бели мустаќи и брада која завршува во три шилести прамени. Облечен е во темнолилава туника со златна лента околу зглобовите на рацете и сина наметка префрлена преку раменатa. Во десната рака држи бел крст со две пречки, а левата му е во став на молитва. Св. Евстратиј, вообичаено, се слика со бела капа/марама на главата и богата облека, што го истакнува неговиот статус во рамки на групата [503], но во Св.Болнички неговата претстава е доста скромна.

[497]Bibliographica Hagiographica Graeca, 646, 646a; PG, 116.
[498]Нивното житие од Симеон Метафрастес дава значајни информации, v. PG, CXVI, col. 468-506.
[499]Арх. Ј. Поповић, *Житија светих за децембар*, 13 децембар.
[500]Врз основа на нивната хагиографија, како и врз согледувањата на претставите на нивните постхумни чуда од Синај (пред се св. Евстратиј), v. K. Weitzmann, *Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste,* Dumbarton Oaks Papers 33, Washington D.C. 1979, 108-112, fig. 28-39; N. Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles of St. Eustratios on a Sinai Templon Beam,* Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice Mary-Talbot, Leiden – Boston 2012, 267-287; се претпоставува дека постоел нивни мартирион во Араврак, v. A. Bryer – D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontus*, Washington D.C., 1985, 169-170, 175-177. Постоеле и неколку капели кои им биле посветени – во црквата Богородица Животоносен Источник, во Цариград, v. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique III. Les églises et les monasteries,* Paris 1969, 119; на Хиос, Синај и Лавра на Света Гора, v. D. Mouriki, *The Mosaics*, 142, n. 4-7. За ширењето на култот придонел т.н. *Епилог* од одреден Еузебиј од Севастија, кој зборува за чудата на св. Евстратиј,v. F. Halkin, *L'epiloque d'Eusèbe de Sèvastèe à la passion de S. Eustrate et de ses compagnons,* Analecta Bollandiana 88, 1970, 279-283; како и влијанието на светогорските манастири каде се чувале дел од моштите на Светите Петтозарници, v. *Actes du Lavra I*, Paris 1970, 46, 114.
[501]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 39.
[502]Ibid.,op.cit. 39.
[503]Сликањето на бела капа/марама е врз основа на претставите на овој светител во рамки на Кападокиските цркви, v. Mouriki, *Nea Moni*, 146, според G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925–1942, Plan ches II, pl. 118/2; Planches III, pl. 163/2. За облеката се однесува на типот кој го носеле византиските административни службеници, v. PG 116, col. 468–506. Постојат и мислења дека видот на облеката е одраз на една епизода од животот на светителот, v. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murals de Hosios Loukas. Les chapel les occidentales*, Athènes 1982, 75; PG 116,col. 469–472.

СВЕТИ ЕВГЕНИЈ (сл. 35) [504]. До него е *свети Евгениј*, од неговото име од натписот сочуван е само делот кој бил насликан одлево, до светителовата глава *Ο Ἅγιος*. Врз темна туника, украсена со жолта лента околу вратот, носи лилава наметка, порабена со бисери и на градите закопчана со аграфа, исто, само од бисери. Темнокафената виткана коса, со средна должина е зачешлана по средината и ставена зад уши. Во десната рака држи бел крст, а левата е во став на молитва [505].

СВЕТИ МАРДАРИЈ (сл. 36) [506]. *Свети Мардариј*, од чиј натпис се сочувани само неколку букви *Ἅγ(ιος) Μ(αρ)δ(άρ)ιος),* старец со кадрава бела коса и брада [507], со карактеристичната платнена црвена капа, порабена со крзно на главата. Капата е стандарден иконографски детал со кој се слика овој светител, ретки се претставите во кои тој е без неа [508]. Сликарот во Св.Болнички го претставил во зелена туника, украсена околу вратот со жолта лента со богат флорален вез и единечна жолта трака околу дланките [509]. Преку рамењата е префрлена едноставна темносина наметка [510].

СВЕТИ ОРЕСТ (сл. 37) [511]. *Свети Орест*, вообичаено петтиот маченик од оваа група, тука е претставен четврти. Неговиот натпис сочуван е во целост Ο *Ἅγιος Ορέστης.* Прикажан е млад светител со виткана кафена коса со средна должина, зачешлана зад уши. Облечен во патрициска туника во сива боја, украсена со тенка лента од бисери и скапоцени камења околу вратот, преку

[504]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 39.
[505]Да посочиме на неколку добро сочувани претстави на свети Евгениј, v. D. Mouriki, *Nea Moni*, pl. 63, 206; Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, fig. 13, 14 и Underwood, *The Kariye Djami* II, 287, fig. 145.
[506]Грозданов, *Охридско сидно сликарство,* 39.
[507]Вообичаено, свети Мардариј се слика како средовечен човек, со кафена коса и брада, но тоа не е случај во Св. Никола Болнички, v. Weitzmann*, Lives of the Five Martyrs*, 103, fig. 12, 14.
[508]За примери, v. Gabelić, *Predstave Petozarnih,* 196.
[509]Сликарот одлучил да не го претставува св. Мардариј во карактеристичната „персиска туника", која е кратка и едноставна, туку во дворска туника, на тој начин следејќи го вториот иконографски тип во кој св. Мардариј е претставен како дворски службеник со капа на главата. Како во Cod. B.II.4 од Националната библиотека во Торино, XII век; иконата од Синај од почетокот XIII век, v. Weitzmann, *Lives of the Five Martyrs*, 103, fig. 12, 14.
[510]Префрлениот плашт е типичен за претставите на св. Мардариј уште од поединечни негови претстави во илуминираните ракописи од XI век, v. Weitzmann*, Lives of the Five Martyrs*, fig. 4, 6. Сличен таков плашт/наметка има пророкот Данило во Свети Никола Орфанос, исто така светител со персиско потекло, v. Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικ ός διάκοσμ ος του Αγίου Νικολάου Ορφανού,* fig. 84.
[511]Грозданов, *Охридско сидно сликарство,* 39.

рамената има плашт во темноцрвена боја, порабен со бисери и закопчан на градите со аграфа од крупен скапоцен камен опкружен со бисери [512].

СВЕТИ АВКСЕНТИЈ (сл. 38) [513]. *Св. Авксентиј* ја заокружува групата на петте маченици од Севастија, од натписот се сочувани само последните букви од светителовото име *(Ἅγιος Αυξέ)ντιος.* Претставен како старец, со бела коса со локни и бела брада која завршува во пет шпицеви. Врз виолетова туника носи син плашт порабен со бисери и закопчан со аграфа со скапоцен камен и четири бисери. Во десната рака држи бел крст со две пречки [514].

Групата Петтозарници биле мачени и погубени во Сатала, Араурака и Севастија, за време на владеењето на Диоклецијан и Максимијан (286-310 г.) [515]. Нивното сликање на видно место во Св. Никола Болнички треба да се разгледа во поглед на целосниот програмски концепт на наосот и претпоставената намена на црквата, пред сè, фунерарната симболика. Основа за ваквото мислење ни ја дава црковната служба, особено упокојните литургии читани при погребите на световните лица и нагласокот на застапничката улога на овие маченици пред Христос [516].

СВЕТИ НИКИТА (сл. 39) [517]. Последен во низата светители во медалјони на јужниот ѕид е големиот свет воин *св. Никита*. Иако по потекло бил Гот, роден на бреговите на реката Дунав, Никита ја прифатил христијанската вера и пострадал маченички околу 372 год. [518]. Неговите претстави се широко распространети во

---

[512]Во византиската иконографска традиција што се однесува до облеката на св. Орест се слика на два начини. Првиот е во полна војничка опрема со копје, штит и крст околу вратот, додека другата е во патрициска облека со карактеристично префрлена и врзана/закопчана наметка на градите, v. Mouriki, *Nea Moni*, 144; Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, сл. 20.

[513]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 39.

[514]Вообичаено Св. Авксентиј се слика во облека на старозаветен свештеник, v. Petković, *La peinture serbe*, II, pl. LXV.

[515]F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica Graeca. I*, Bruxelles, 1957, 202-203; idem, *Auctarium Bibliothecae hagiographicae Graecae*, Bruxelles, 1969, p. 71; idem, *Novum auctarium Bibliothecae hagiographicae Graecae,* Bruxelles, 1984, p. 75; Arhimandrit Sergiĭ, *Polnyĭ mi͡asi͡aceslov Vostoka. II. Svi͡atoĭ Vostok*, Moscow, 1876, Chasť I, *Mi͡asi͡aceslov*, p. 327; Chasť II, *Zametki*, p. 386-387; Bibliotheca Sanctorum. V, Rome, 1964, col. 313-315; The Oxford Dictionary of Byzantium (= ODB). II, ed. by A. Kazhdan, Oxford, 1991, p. 789; *Pravoslavnai͡a entsiklopedii͡a* (= PE) XVII, Moscow, 2008, p. 333-336.

[516]А. Малвцевъ, *Чины погребенія,* Берлинъ 1898, 90–91; Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 76. Со своето христијанско маченичко страдање извојувале привилегирано, непосредно место до Бога. Според Андреј Кесарејски, прифатени се и како посредници при Страшниот суд, до кои се упатувани молитви, v. PG 106, 265A; T. Velmans, *Une icone au Musée de Mestia et le thème des Quarante martyrsen Géorgie*, Зограф 14 (1983), 43.

[517]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 43.

[518]За житието на Св. Никита, v. *Synaxarium EC*, col. 45-46.

палеологовското сликарство [519]. Единствените пишани описи за изгледот на светителот се во Ерминијата, која го сместува во малата група светители со Христов изглед [520]. Во Св.Болнички, св. Никита е претставен со млад лик, долга кафена коса зачешлана зад ушите која се спушта позади грбот и густа брада, рефлектирајќи ги записите од Ерминијата. Истиот третман може да се согледа и на поголем број од неговите портрети [521]. Облечен е во темна туника украсена со бисери на околувратникот и префрлена наметка преку раменатa. Во десната рака држи крст со две пречки.

Со претставата на св. Никита завршува фризот на светителски претстави во медалјони на јужниот ѕид во наосот на Свети Никола Болнички, фризот продолжува на северниот ѕид.

Фриз на светителски претстави во медалјони - Северен ѕид

СВЕТИ ХРИСТОФОР (сл. 40) [522]. На западниот крај на северниот ѕид, како пандан на св. Никита е медалјонот со претставата на *свети Христофор*, натписот е сочуван во целост од двете страни на главата *Άγιος Χριστόφορος* [523]. Уште еден светител од рангот на свети воини- маченици, чии претстави не биле многу

[519]За одредени набљудувања за иконографијата на светителот, v. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982; М. Марковић, *О иконографији светих ратника,* 567–630; idem, *Свети Никита, 94.*
[520]*Hermeneia*, 157, 270 и 295.
[521]Таков е примерот со раната претстава во Менологот на Василиј II, v. Vat. Gr. 1613. Меѓутоа, постои уште еден иконографски вид, кој е доста редок во кој св. Никита е претставен со кратка коса и без брада, како што е примерот од манастирот Хосиос Лукас во Беотија, v. Chatzidakis-Bacharas*, Les peintures*, 100, fig. 48.
[522]Гроздановв, *Охридско ѕидно сликарство*, 39.
[523]Idem.,*Охридско ѕидно сликарство*, 39, сл. 18.

популарни во византиското сликарство [524]. Според записите, неговото име било Репревос (лат. Rebrebus), потекнувал од родот на Мармаритите кои биле човекојадци и имале кучешки глави. Бил заробен во време на Диоклецијановите освојувања на Северна Африка во 301-302 год., бил одведен во логор во Антиохија каде што бил покрстен и го добил името Христофор [525]. Свети Христофор е претставен како голобрад млад човек, со долга кафена коса, зачешлана зад ушите, со прамени кои брановидно паѓаат пред рамењата. Облечен е во темносина туника со златна лента навезена со ромбоидни полиња, преку раменатa има префрлена темноцрвена наметка. Во десната рака држи бел крст со две пречки [526].

СВЕТИ МИНА (сл. 41) [527]. Светителот претставен до св. Христофор, кај Ц. Грозданов се бележи како неидентификуван, додека тој до него го идентификува како св. Мина. Во нашето согледување, мислиме дека е направена ненамерна ротација на местата на овие два светители, бидејќи, иако одвај, сè уште може да се видат неколку букви од натписот *(. Ἅγ.... Μ...).* Така што, вториот светител во фризот од медаљони од запад кон исток на северниот ѕид е *свети Мина* [528].

---

[524]Неговиот култ бил воспоставен доста рано, прво сочувано преставување има во црквата во Халкедон, изградена од страна на епископот Еулалиј во 450 год. и осветена 452 год.,v. H. Grégoire, *Inscriptions historiques byzantines, VI. St. Christophe et la cubiculaire Euphemie*, Byzantion 4, 1927 - 28, 461 - 465. Најстарите пишани податоци за неговото житие потекнуваат од подоцнежниот период, околу VIII век (BHL, 1764 - 66), грчката редакција од XI век (BHG, 308w - 311k), v. D. Woods, *St. Christopher, Bishop Peter of Attalia, and the Cohors Marmaritarum: A Fresh Examination*, Vigiliae 48, 1994, 170 - 186.

[525]Ј. Поповиќ, *Житија светих за Мај*, Београд 1974, 219; D. Woods, *St. Christopher,* 170-172.

[526]Во византиското сликарство како резултат на различните хагиографски текстови за св. Христофор, се среќаваат четири иконографски типови: најчеста е претставата како обичен маченик, но се среќаваат и примери како кинокефалос, cf., Z. Ameisenova*, Animal Headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men,* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XII (London 1949), 42 - 45; W. Loeschcke*, S. Christophorus Canineus*, in: Edwin Reslob zum 70. Geburstag: Eine Festgabe,Berlin 1955, 33-82; H. Michaelis*, Zur Christophorus - Forschung*, Akten des XI Intern. Byzant. Kongress, München 1960, 370 - 375; L. Kretzenbacher, *Kynokephale Dämonen in sudosteuropäischen Volksdichtung*, München 1968; Е. Димитрова, *Керамичките рељефи од Виничко Кале*, Скопје 1993, 161 - 187. Како војник, v. C. Jolivet - Lévy, *Eglises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l` abside et de ses abords,* Paris 1991, 13; M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, III, Recklinghausen 1967, Taf. 484; Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά Ι*, pl. 23 a; A. Stylianou - J.A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Stourbridge 1964, 117 – 118; и со Христос дете на рамото, v. И. М. Ћорђевиќ, *Свети Христофор у српском сликарству средњег века*, Зограф 11 (1980), 63 - 66 (со преостаната литература); С. Габелиќ, *Манастир Лесново*, 204 - 205; eadem, *St. Christopher in Byzantine Art,* Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, Abstracts of Communications, London 2006, 279 - 280. Во Македонија се среќаваат сите четири иконографски типови, v. Д. Ѓоргиевски, *Култот на Свети Христофор во Р. Македонија*, Патримониум 3-4 (Скопје 2008), 117- 125.

[527]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 38.

[528]ibid, *op. cit.,* 38.

Во Синаксарот на Цариградската црква се забележани двајца светители со истото име. Првиот е воин со египетско потекло кој пострадал во Фригија и се слави на 11 Ноември заедно со св. Виктор и св. Викентиј, а вториот е ретор, родум од Атина, пострадал во Александрија и се слави на 10 Декември заедно со св. Ермоген и св. Еграф [529]. Според истражувањата се работи за еден ист светител со исто име [530], почитуван и славен во ранохристијанскиот период во неговото светилиште-мартириум во близина на Александрија [531]. Во сочуваните претстави пред иконоборечкиот период, св. Мина е претставен како голобрад млад човек облечен како римски легионер [532]. Промената настанала по овој период, кога започнува да се слика како старец со бела виткана коса и брада [533]. Во Св.Болнички, св. Мина е претставен како постар човек, со виткана кратка бела коса и заокружена брада. Облечен во темна туника, со правоаголен навезен од бел конец, таблион на десното рамо и темносина наметка, украсена со бисери по рабовите, закопчана со аграфа со скапоцен камен опкружен со бисери. Базирајќи

[529]Synaxarium EC, 211-214, 334-335, 1136; Halkin, BHG, II, 111-115. За хагиографските текстови поврзани со св. Мина Египетски, v. Cf. G. Van Hoof, *Acta Sanca Menae martyris Aegyptii,* AB 3 (1884), 258-270 (со латинскиот превод: "*Ejus vero stadium erat militia, sub tribunomilitum constitute nomine Firmiliano...*); Synaxarium EC, 211. Како Еѓипќанин во служба на римската војска, св. Мина се споменува и во најстариот сочуван текст со податоци за неговиот живот. Се работи за химната на Роман Мелод која, всушност, е поетска варијанта на изгубениот текст за маченичтвото на светителот, Cf. A. Kazhdan*, The Noble Origin of Saint Menas*, Byzantina 13/1 (Thessaloniki 1985), 669-671.

[530]Cf. H. Delehaye, *L'invention des reliques de saint Menas a Constantinople*, AB 29 (1910),117-150.

[531]Веројатно, првичниот светител Мина, бил со египетско потекло каде и пострадал, за во времето на Валентијан I (364-375) да биде изградено импозантно светилиште над неговиот гроб, Cf. M. Murray, *St. Menas of Alexandria*, Proceedings of the Society of Biblical Archaeology 225 (1907), 25-30, особено 28-29; P.Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient : histoire et géographie des origines à la conquête arabe,* Laval théologique et philosophique, 43(3), Préface de Gilbert Dagron. Paris: Éditions du Cerf, 1985, 319-321. За подетални податоци и cf. H. Leclercq, *Saint Ménas*, in: DACL 11.1 (1933), 345-358; M. Krause, *"Karm Abu Mena",* en Klaus WESSEL (ed.), Reallexikon zur byzantinischen Kunst, vol. 3 (Stuttgart: Hiersemann, 1978), ред. 1116-1158, особено 1132; P. Grossmann, *Recenti risultati dagli scavi di AЬu Mina,* Corsi 28 (1981), 125-145. Тоа наскоро ќе стане популарно ходочасничко место, v. PG 114, 324; R. Miedema, *Der heilige Menas*, Rotterdam: W.J. van Hengel, 1913. За во време на арапските освојувања во VII век да биде уништено и напуштено, v. H. Leclercq, o. c., 345-385;J. B. Ward Perkins, *The Shrine of St. Menas in the Maryüt*, Papers of British School in Roma 17 (1949), 26-71; Maraval, o. c., 321; J. Engemann, *Elfenbeinfunde aus Abu Mena*, Agypten, Jahrbuch für Antike und Christenturn 30 (Milnster 1987), 172-186, T. 16-26.

[532]За ранохристијанската иконографија на св. Мина, со соодветна литература, v. W. T. *Woodfin, An Officer and a Gentleman: Transformations in the Iconography of a Warrior Saint,* DOP 60 (2006), 111-143, особено 117.

[533]Истата иконографија се однесува и на св. Мина Египетски и на св. Мина Каликелад (Александриски). Најстариот пример во кој тоа може да се увиди е Менологот на Василиј II, Cf. *Il menologio*, 174, 234. Претстави на св. Мина Каликелад има и во менологот на Есфигменскиот кодекс N° 14, датиран во XI век, v. S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, II, Athens 1975, 366-367, pl. 335-336; светителот овде е претставен како постар човек со високо чело, скоро ќелав, со смеѓа коса и брада или примерот од Протатон, v. Millet, *Monuments*, pl. 38/2.

се само на физиономијата, кога натписот не е целосно сочуван, вообичаено треба да се видат светителите во чие друштво е насликан, за да одредиме дали се работи за египетскиот маченик или оној од Александрија. За жал, кај претставата до св. Мина не е сочуван натписот.

НЕПОЗНАТ СВЕТИТЕЛ (сл. 42). Насликан е постар човек со виткана бела коса со средна должина, зачешлана зад ушите. Долгата бела брада завршува во три шпица. Облечен е во темна туника со широка полукружна жолта лента околу вратот и на ракавите, порабена со бисери. Преку рамењата има префлена темна наметка. Со двете раце држи бел крст со две пречки. Од светителите кои биле претставувани со св. Мина, а ја имаат оваа физиономија е св. Ермоген [534]. Тоа не наведува да претпоставиме дека се работи токму за овој светител.

СВЕТИ ПИГАСИЈ (сл. 43) [535]. Фризот од светител во медалјони продолжува со една компактна група персиски маченици кои пострадале околу половината на IV век. Христијанската црква ги слави на 2 Ноември. Прв од групата е *св. Пигасиј*, натписот е сочуван скоро во целост *(O) Ἅγιος Πηγάσι(ος).* Насликан е како средовечен човек, со густа кафена коса и средно долга виткана брада. Облечен во темносина туника со златна лента на десната рака и темновиолетова наметка префрлена преку левото рамо. Како и останатите светители во медалјони, во десната рака држи крст, а левата ја подига во висина на градите.

СВЕТИ АВТОНИЈ (сл. 44) [536]. До него е *св. Автониј*, натписот не е сочуван [537]. Светителот е претставен како млад човек со густа кафена коса со средна должина, зачешлана зад ушите и густа кратка брада, внимателно поделена на средината. Облечен е во темносина туника со темна наметка, закопчана со аграфа на градите и жолт таблион над десното рамо.

---

[534]Според сликарскиот прирачник на Дионисиј од Фурна, св. Виктор и св. Викентиј се вообичаено сликани како млади личности, со кафена коса со или без брада, v. Denys de Fourna, *Manuel*, 157. Другиот пар светители кои се сликаат со св. Мина се св. Ермоген и св. Евграф, првиот е претставуван како старец со бела виткана коса и шилеста брада, додека вториот како проќелав старец, со подолга и рамна седа брада, v. Габелић, *Лесново*, 200; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 161.

[535]Грозданов, *Охридско sидно сликарство,* 39.

[536] Ibid, 39.

[537]Идентификацијата на светителот е направен на база на списокот на композиции и светители кои ги забележал Ц. Грозданов кога од голем дел од натписите било сочувано барем по некоја буква, v. Грозданов*, Охридско sидно сликарство*, 38.

СВЕТИ ЕЛПОДИФОР (сл. 45) [538]. *Св. Елподифор*, е претставен како млад човек со кратка темнокафена коса зачешлана зад ушите и ретка, скоро незабележлива брада. Главата е благо свртена кон десно. Облечен е во светлосина туника навезена со бел конец и темносина туника префрлена преку двете рамена поврзана со синџир од бисери. Во десната рака држи крст, а левата ја подига во висина на градите.

СВЕТИ АНЕМПОДИСТ (сл. 46) [539]. Последен од групата персиски маченици е *св. Анемподист*, насликан како најмлад од четворицата со полно голобрадо лице и кратка кафена коса, зачешлана зад ушите. Облечен е во црвена туника со лента со златен вез околу вратот и темносина наметка префрлена преку левото рамо. Во десната рака држи крст, додека левата ја подигнува во висина на градите. Се забележува типолошката сличност со претставите на светителот од цариградската Хора и солунските Апостоли [540].

Групата палестински маченици се насликани над Дејзисната композиција и веднаш под Христото симнување во пеколот. Тие како и праведниците, во мракот на нивниот затвор ја виделе Христовата светлина која и ги избавила од маките. Во програмски контекст, нивното претставување одговара на сотериолошкото значење во рамки на насликаниот живопис.

СВЕТИ АХИЛИЈ ЛАРИСКИ (сл. 47) [541]. Последниот медалјон со кој завршува светителскиот фриз во олтарот, во проскомидијалниот дел, е на св. Ахилиј Лариски [542]. Почитуваниот епископ, филозоф и бранител на христијанската вера не бил помеѓу највлијателните архиепископи и неговото сликање не било задолжително во византиските цркви. Негови претстави се среќаваат во споменици од големи размери, каде се насликани голем број светители или во споменици кои го негувале неговиот култ. Хагиографската литература настанала доста покасно од животот и смртта на светителот [543]. Ликовните претстави кои настанале во овој најран период (IX-XI век) се скоро сите идентични: сед старец,

[538]Грозданов*, Охридско сидно сликарство*, 39.
[539]Ibid., op.cit., passim.
[540]Underwood, *The Kariye Djami*, 2, 289, pl. 147; Xynogopoulos, *Ag. Apostolon*, 52, fig. 36.2, 39.3.
[541]Грозданов, Охридско сидно сликарство, 38.
[542]Ibid, *Охридско сидно сликарство*, 42.
[543]Комплетна студија за животот и делото на Св.Ахил настанати во периодот од IX до XVIII век, v. Δ. Ζ. Σοφιανος*, Ο Άγιος Αχιλλέας λαρίσκι*, Μακεδονικά και νεα Σληνικα, Τ I,II, Αθήνα 1997, 97-213.

со кратка ретка коса и брада, благородно лице и големи очи [544]. Нов пробив на култот на светителот се случил со преносот на неговите мошти од Лариса на островот кој го носи неговото име, Св. Ахил во Преспа, престолнината на цар Самоил [545]. По овој период, иконографијата на светителот е благо изменета, така св. Ахил се слика како старец со густа бела коса и брада [546]. Во Св.Болнички, св. Ахил од Лариса е насликан како проќелав старец, со високо чело, белата коса зачешлана зад ушите и долга бела брада која завршува во два шпица. Облечен во бел фелон и омофор со црни крстови. Рацете му се покриени со фелонот, со кои придржува богато украсено евангелие пред градите. Во охридските споменици пред XIV век неговата претстава не се сретнува, меѓутоа голем дел од спомениците не се целосно или воопшто сочувани. Св. Ахил не бил ниту во репертоарот на сликарите Михајло и Евтихиј [547], но неговиот култ и претстави биле доста популарни во храмовите на територијата на немањиќката држава, како и на поширокаата територија на Солун и Костур [548]

---

[544]Најстарата претстава е сочувана во Хосиос Лукас во Фокида, v. Diez, Demus, *Byzantine Mosaics*, 31. Во Палатинската капела во Палермо, Сицилија (четириесетти год. на XII век) св. Ахил е претставен во фризот од медаљони на северната срхиволта, v. O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily,* London 1949, 45. Во базиликата св. Димитрија (крај на XI почеток на XII век), v. Xynopoulos, *Thessalonique et la peinture*, 24; ibid, *Les monuments de Servia*, Athènes 1957, 41, fol. 10,1. Во Панагија Олимпиотиса во Еласон, E. C. Constantinides, *The wall paintings of the Panagia Olypiotissa*, vol. 1, Athens 1992, 188-189, vol. 2, f. 74, f.75.

[545]*Византијски извори*, III, 82-83, со подолг коментар за опсадата и заземањето на Лариса 985-86 год. преку забелешките на Јован Скилица и Григориј Деволски.

[546]Пепек изнесува две тези за портретите насликани на гробот на св. Ахил во катедралата во Преспа. Според првата, над неговиот гроб се насликани двајца епископи, додека во втората теза вели дека на втор слој малтер се насликани портрети на св. Ахил, св. Климент и св. Наум, св. Кирил и св. Методиј, v. P. Miljković-Pepek, *Les frescues de l`église du Sant Achilie à Prespa,* ΑΡΜΟΣ, Θεσσαλονίκη 1990, 1190-1196, idem. *Најстарите светителски култови во Македонија, темели на самостојната Самоилова црква и автокефалност на охридската Архиепископија*, Зборник Музај на Македонија 1, Скопје 1993, 223-25,31.

[547]Миљковиќ-Пепек*, Делото на зографите*, 43-51, 51-56, 56-62.

[548]Претстави на св. Ахил на територијата на средновековна Србија, најрано се среќаваат во Студеница и Милешево, В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1926, 54; Радојчић, *Милешева*, 20. Во Ариље се насликани три портрети: во рамки на Службата на архијереите, на источниот ѕид од трансептот и во нартексот, v. Б. Живковић, *Ариље. Распоред фресака,* Београд 1970; Ћурић, *Византијске фреске,* 200; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве светог Ахилије у Ариљу,* Београд 2005; Д. Војводић, *Прилог ишчитавању иконографског програма живописа у Ариљу. Наос и олтарски простор*, Гласник Друштва конзерватора Србије 20 (1996) 91–96. Во Грачаница се насликани две фигури, во рамки на Календарот и во југоисточната купола, v., Тодић, *Грачаница*, 103. Во Дечани Св. Ахил е насликан во протезисот и во рамки на Календарот, v. С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ћурић, Београд 1995, 377–434; Б. Ј. Поповић, *Програм живописа у олтарском простору*, in: Дечани: грађа и студије, ed. Г. Бабић, Београд 1995, 77–97. На територијата на Македонија, неговата претстава ја наоѓаме на југоисточниот столбец во Богородичната црква во Кучевиште, v. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 133. Во Св. Никола во Псача, v. Грозданов, *Портрети*, 83. Во Мал Свети Климент во Охрид, v. Грозданов*, Охридско ѕидно сликарство,* 153 (со постара литература); I. Pandzak-Pineva, *The Lesser St Clement`s church in Ohrid*, Balcanoslavica 50 1-2 (Прилеп 2021), 53- 64, особено 56. Во Костур, негова

СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО ЦЕЛ РАСТ

Јужен ѕид

Во наосот во првата зона, на јужниот ѕид, веднаш до олтарната преграда, согласно со иконографската традиција како пандан на Дејзист на северниот ѕид, е претставата на патронот на храмот, *Свети Никола.* [549]

СВЕТИ НИКОЛА (сл. 48) [550]. Од натписот кој бил испишан до главата на големиот светител, денес се сочувале само неколку букви, *Ο Ἅ(γιος) Ν(ι)κ(όλαος).* Прикажан е со кратка седа коса, длабоки залисци и високо чело, седи веќи и седа, широка и не многу долга брада која е благо виткана и внимателно раздвоена при дното. Св. Никола носи епископска облека, колористички различна и фино изведена [551]. Неговиот стихар е темносин, фелонот е во темноцрвена боја, бел омофор на кој се сочувале два црни крстови. Под фелонот, околу вратот и во висина на колената, може да се види златен епитрахил украсен со редови бисери. На десниот колк се назира како виси епигонатион [552], златен, украсен со бисери, а на десната рака се гледа епиманикија [553], златна, украсена со бисери. Со десната

претстава има во Митрополијата, v. Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά Ι,* 130a и во Св. Атанасиј Тоу Мазуки, v. Ibid., *Καστοριά Ι,* 145a. Во Хиландарскиот скит Св. Троица, О. Томиќ, *Хиландарски скит,* Хиландарски зборник 9, Београд 1997, 232-233.

[549]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, (со постара литература) 38, сл. 153.

[550]Ibid., op. cit., 38.

[551]За развојот на портретските црти на ликот на св. Никола, со примери и соодветна литература, v. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai; The Icons*. Volume I: From the Sixth to the Tenth Century (Princeton University Press, 1976).

[552]Енхерион или Епигонатион за првпат се споменува во писмо на Никифор од Константинопол до Лав III во Рим. Зборот бил во општа употреба за марамче. Во Historia Ecclesiastica е опишана како парче ткаенина која е обесена на појасот и се користи за бришење раце. За првпат ликовна претстава се среќава во Менологот на Василиј II. Од XI век станува редовен дел од епископскиот костим, v. Walter, *Art and Ritual*, 21.

[553]За првпат се спомнува како дел од литургиската облека во писмо на Петар од Антиохија до Михаел Керуларије во 1054 год. Етимолошки значи, нешто што се носи на ракавите и веројатно потекнува од манжетни или траки кои се носеле врз цивилниот костим. Во најраниот период биле ексклузивни само за епископите, но подоцна можеле да ги носат сите. Литургиските текстови се користат со генералниот термин*, hiereous*, v. Walter, *Art and Ritual,* 20.

рака благословува, додека левата, покриена со фелонот и омофорот придржува затворено евангелие, богато украсено со скапоцени камења и бисери. Св. Никола има место на јужниот ѕид од наосот, до олтарниот простор скоро во секоја средновековна црква во Охридскиот крај [554].

СВЕТИ КЛИМЕНТ (сл. 49) [555]. Заштитникот на градот Охрид и неговата Архиепископија, величкиот епископ и т.н. словенски апостол, *св. Климент* (†916) [556] е насликан веднаш до патронот на црквата. Култот на охридскиот светител и заштитник, во XIV век, веќе бил доста распространет и почитуван, како на просторот на Охридската архиепископија така и на поширокатa географска територија на Балканот [557]. Претставата на светителот е оштетена во делот на лицето и скоро целосно е уништена во делот под колената, сепак, може да се воочат иконографските карактеристики. Св. Климент е претставен фронтално, со главата благо свртена кон лево. Се забележува благо издолжено лице со строг фацијален израз, високо чело со малку седа коса зачешлана зад ушите и еден прамен над високото чело, седа, долга шилеста брада се спушта до средина на градите. Облечен е во фелон во црвени тонови. Под него носи бел стихар, бел омофор, под кои се назира жолт епитрахил навезен со богат флорален мотив. На десниот колк виси епигонатион, исто украсен со флорални мотиви. На десната рака има епиманикија, украсена со бисери и линии од бел конец. Со десната рака благословува, додека во левата прекриена со омофорот и фелонот, држи затворено евангелие украсено со бисери. Единствената елеганција, во Св.Болнички е внимателно изведена, издолженоста на телото и главата е

[554]Гроздановски, *Охридско ѕидно сликарство*, 38, 41, 54, 65, 75, 76, 111, 139, 147, 152, 153, 156, 158, 160, 169, 172.
[555]Ibid, 38.
[556]Ibid, 38.
[557]За развојот на иконографијата на Св. Климент Охридски, v. Ц. Гроздановски, *Портретите на климент Охридски во средновековната уметност,* П. Хр. Илиевски, Словенска Писменост. 1050-годишница на Климент Охридски, Охрид 1966, 101–106; idem, *Појава и продор портрета Климента Охридског у средњевековној уметности*, ЗМСЛУ 3 (1967) 49–70; idem, *О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века*, ЗМСЛУ 4 (1968) 101–117; idem, *Охридске белешке*, Зограф 3 (1969) 13–15; idem, *Односот меѓу портретите на Климент Охридски и Климент Римски во живописот од првата половина на XIV век,* Н. Polenakovik, Симпозиум: 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски, кн. 1, Скопје 1970, 99–106; idem, *Портрети на Климент Охридски од XIV век надвор од Охрид*, Годишен зборник на Филозофски факултет на Универзитетот во Скопје 7 (33), Скопје 1981, 79–96; idem, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983, 38–104. Веќе постоечките познавања за претставите на Св. Климент Охридски во црквите на средновековна Србија се проширени во текстот на Д. Војводић, Д. Војводић, *Представе св. Климента Охридског у зидном сликарству средњовековне Србије*, in: Византијски свет на Балкану, I, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 145–167.

потенцирана со линеарна обработка, постигната без јако сенчање. На основа на должината и обликот на косата на св. Климент, всушност, се разликуваат два иконографски типа: првиот, воедно и најраспространетиот тип, тој има три прамени коса, еден на врв на главата и два зад ушите и подолга брада. Така е претставен почнувајќи од претставата во црквата Свети Никола Манастир во Мариово [558] и Перивлепта [559] од XIII век, па Кралевата црква во Студеница [560] Старо Нагоричино [561] и бројни мали храмови на територијата на Охрид од XIV век [562]. Вториот тип, е оној во кој светителот има сосема малку коса преку целата глава, на тој начин имитирајќи го изгледот на римскиот папа Климент [563].

СВЕТИ ПАНТЕЛЕЈМОН (сл. 50) [564]. Веднаш до патронот на Охрид е насликан *св. Пантелејмон* (27 Јули), од источната страна на јужниот влез. Свети Пантелејмон бил за Византијците најзначајниот светител кој изведувал чудотворни исцелувања [565]. Завршил маченички во Никомедија, за време на владеењето на Диоклецијан [566]. Од натписот не се сочувало ништо, но светиот лекар е лесно препознатлив. Свртен во тричетвртински став кон св. Климент, а главата и погледот свртени кон верниците. При претставувањето на

[558]Миљковиќ-Пепек, Коцо, *Манастир*, Скопје 1958, 46; П. Костовска, *Свети Никола Манастир. Средновековно сликарство*, Скопје 2020.
[559]Миљковиќ-Пепек, Делото на зографите, 60–61, сл. X, бр. 143; Грозданов, *Охридско sидно сликарство,* 52–53, таб. III; Б. Тодиќ, *Фреске у Богородици Перивлепти и порекло Охридске архиепископије,* ЗРВИ 39 (2001/2002) 147–153, сл. 1–2.
[560]Тодиќ, *Српско сликарство*, 326–327.
[561]Грозданов, *Портрети на светителите*, 78, црт. 15; Тодиќ, *Старо Нагоричино*, 74.
[562]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 38, 41, 54, 65, 75, 76, 111, 139, 147, 152, 153, 156, 158, 160, 169, 172.
[563]Најстарите примери од овој тип се забележани во Св. Софија во Охрид, v. Грозданов, *Појава и продор,* 49-72; во Курбиново, v. Idem., *О портретима Климента Охридског*, 103-119; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* pl. 16 и Св. Јован Богослов-Канео, v. Грозданов, *Портрети на светителите*, 39-90, passim, со илустрации. Покасно во текот на XIV век, во Мушутиште, v. Одигитрија во Пеќ, v. А. Гавриловиќ, *Зидно сликарство цркве Богородице Одигитрије у Пеќи*, (докторска дисертација) Београд 2012, 145; во Матејче, v. Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 121, сл. 29. Во Земен, v. В. Л. Мавродинова, *Земенската цāрква. Истори à, архитектура, живопис*, Софија 1980, 36, 38, сл. 17; Ђорђевиќ, *Зидно сликарство*, 169; во Лесново, v. Габелиќ, *Лесново*, 72–73, сл. 25; Андреаш на Матка, v. Ц. Грозанов, *Портрети на светителите*, 83–87, сл. 20, 21; J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 105, 224, Abb. 34. За други примери со соодветна литература и илустрации, v. Д. Војводиќ, *Представе св. Климента Охридског*, 145-176.
[564]Грозданов, *Охридско sидно сликарство,* 38.
[565]Според Константинополскиот *Синаксар*, прославата во чест на св. Пантелејмон била одржувана во црква посветена на маченикот, v. *Synaxarium EC*, col. 847-848. Имало голем број цркви посветени на св. Пантелејмон, како во Константинопол така и во византиските и европските земји, v. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Les églises et monastères* (Paris 1969), III, 386-388. Црквата во Нарсоу, мора да била од особено значење, бидејќи била посетувана од страна на императорот за време на празникот на светителот, како што е наведено во *De ceremoniias aulae byzantinae*, v. idem. 388.
[566]За животот на св. Пантелејмон, v. *Symeon Metaphrastes*, PG, CXV, col. 448-477.

физиономијата, почитуван е веќе добро утврдениот тип [567]: млад човек без брада и мустаќи, со густа кратка кадрава коса која му ги покрива ушите [568]. Иако фигурата е оштетена во долниот дел, се гледа дека бил облечен во раскошно украсена облека и наметка. Врз светла долга туника, носи пократка темна туника со ракави и врз неа наметка, навезена со златен конец врзана пред градите. Во левата рака држи цилиндрична кутија со инструменти, а во десната пинцета. Поставувањето на св. Пантелејмон на вака видна позиција во наосот на црквата, додава понатамошна димензија на програмската порака. Функцијата на светителите кои биле избрани да бидат прикажани во цел раст и на ова место во црквите, била таа да сведочат, но во исто време и да посредуваат.

Светите лекари Кузман и Дамјан

Двајцата најзначајни свети лекари се насликани на левата страна од јужниот влез во наосот [569]. Живописот во овој дел на наосот е доста оштетен, така од инсигниите сочувани се само по неколку букви: покрај ликот на свети Кузман *Ἁγ(ιος) Κου(ζμάν)* покрај ликот на свети Дамјан *Ἁγ(ιος) Δαμ(ιανός)* (сл. 51). Земајќи го во предвид значењето на нивниот култ [570], како и популарноста која ја уживале, сосема е разбирливо да бидат претставени во рамки на поворката од светители во цел раст. Двајцата се претставени скоро фронтално, благо свртени

[567]Во Житието според Симеон Метафрастес се спомнува дека светителот имал неверојатна убавина, v. PG, CXV, 448. Повеќе специфични индикации за светителовиот изглед се наведени во Ерминијата, каде е опишан како младич без брада и со локни, на две места е спомнато дека личел на св. Ѓорги, v. *Hermeneia*, 162, 207, 270 и 293.

[568]За иконографијата на св. Пантелејмон, cf. Hadermann-Misguich, o. c., 243-245; Mouriki, o. c., 151-152; L. Budde, *St. Pantaleon von Aphrodisias in Kilikien*, Recklinghausen 1987.

[569]Грозданов, *Охридско сидно сликарство,* 38

[570]Синтаксарот на Цариградската црква споменува три пара на свети лекари кои го носат името Кузман и Дамјан: од Рим (1. јули), Арабија (17. октомври) и Азија (1. ноември), v. H. Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanum e codice Sirmondiano nunc Berolinensi*, Brussels 1902, col. 791, 144–146; BHG 379–392; PG 117, 515–516; 113–114; 137–138. За култот на светите лекари, v. C. Mango, *On the Cult of Saints Cosmas and Damian in Constantinople*, Athens 1994, 189–192.

еден кон друг. Облечени во долга облека во темни тонови со жолти ленти околу глуждевите на рацете и украсни траки во долниот дел на туниките [571].

СВЕТИ КУЗМАН [572]. Свети Кузман има овално лице заокружено со светлокафена коса и ретка брада и мустаќи. Во десната рака држи ланцета, а во левата цилиндрична кутија од која sиркаат скалпел и други медицински инструменти [573].

СВЕТИ ДАМЈАН [574]. Свети Дамјан има поостри црти на лицето, смеќа брановидна коса и ретка шилеста брада и мустаќи. Во десната рака држи скалпел, а во левата долга кутија со медицински инструменти во неа.

Иконографијата на сите три пара свети лекари е различна: римските лекари се најчесто млади лица облечени во патрициска облека, арапскиот пар на главата носи турбани, додека азиските свети лекари се сликаат во скромна облека [575]. Очигледно, во Свети Никола Болнички бил насликан азискиот пар, кој бил и најпопуларен во источновизантиската уметност. Може да се согледа дека не носат маченички крстови, што е соодветно со хагиографијата, бидејќи не завршиле со маченичка смрт [576]. Голем број претстави кои биле насликани на територијата на Охридската архиепископија во XIV век ја имаат истата иконографија како претставата од Св.Болнички [577]

---

[571]За иконографијата на светите лекари Кузман и Дамјан, v. М. Медић, *Стари сликарски приручници*, III,Београд 2003, 413; David-Danel (Marie-Louise). *Iconographie des saints médecins Côme et Damien,* Lille, 1958; H.Peter- G. Skrobucha Skrobucha*, Kosmas und Damian Iconographia Ecclesiae Orientalis,* 1965; A. Wittmann*, Kosmas und Damian. Kultausbreitung und Volksdevotion*, Berlin, 1967; L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo. *Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, REB 1976, 240–243; Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints*, 42–44; Т. Стародубцев, *Свети лекари. Поштовање и представљање у источнохришћанском свету средњега века,* Београд 2018 (со комплетна литература и примери).

[572]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 43.

[573]За претставата на ланцета во византиската уметност, v. M Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11Th-15th Centuries*, BRILL, 2003, 204–205; S. Pajić, *Predstave medicinskih instrumenata i opreme u srpskom srednjovekovnom slikarstvu*, Zograf 2014, 65, 70–71, сл. 4, 9, 10, 24.

[574]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 43.

[575]Трите пара лекари се насликани во Дечани, v. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља,* 251, 259, нап. 180, 186, веројатно и во припратата на црквата Воведение во Хиландер, v. Марковић, *Првобитни живопис*, 232 и во католиконот на манастирот Пантократор на Атос (помеѓу 1363. и 1380, пресликан 1854), v. Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 317, 320, 321, 322, Σχ. 8.1.2, αρ. 122–123, 125–126, 128–129, 140–141, 153–154, 156–157, 223, 300–301). Во Свети Архангел Михаил во Варош, Прилеп (1270–1280) насликани се азискиот и римскиот пар, v. Костовска, *Фигурите на монасите*, 81, во наосот на Кучевиште насликани се арапскиот и римскиот пар, v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 92.

[576]L. Deubner, *Kosmas und Damian: Texte und Einleitung*, Scientia (1907), 87–96, 208–217, 218–225

[577]За некои примери, v. Тодић, *Сликарство у доба краља Милутина*, 171, 182, 214, 294, 298, 313, 321, 323, 327, 331–332, 345, 348, 354–355; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 83, 92, 132, 139, 142, 146, 152, 154, 158, 171, 174, 180, 243, 250; Стародубцев, *Српско зидно сликарство I,* 192–194; II, 57, 81,

СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО ЦЕЛ РАСТ

Западен ѕид

На јужната страна на западниот ѕид, лево од јужниот влез во наосот се сочувани претставите на светиот цар Константин и светата царица Елена (сл. 52) [578], претставите кои источната црква ги смета за први владетели- верници [579]. Нивниот заеднички портрет многу рано станал дел од иконографската програма на византиските цркви и, вообичаено, се сликаат на западниот ѕид [580]. Сликарството во овој дел на наосот претрпело големи оштетувања, како и кај останатите претстави и композиции од натписот се сочувани неколку букви.

119, 134, 169, 170, 195, 226. Особено значење имаат претставите од територијата на Охридската архиепископија, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство,* 38, 39, 41, 42, 48, 51, црт. 6, 92, црт. 25; 112, 143, црт. 43; 147, 152, 160; S. Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa, milieu du XIIIe - milieu du XVIe siècle*, Belgium 2015, 54, n. 80, 130, n. 72; 185, 370, 563.

[578] Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 38.

[579]Христијанската црква го сместила царот Константин Велики помеѓу христијанските светители уште пред XVII века. Бил прв римски владетел кој ја прифатил христијанската вера. Константин Велики е заслужен за издавањето на Миланскиот едикт, со што се овозможило слободно практицирање на христијанската религија, враќање на одземениот имот. Имал значајна улога во ширењето на христијанството на територијата на Римското Царство. Изградил голем број монументални цркви во најважните градови во царството. Го свикал Првиот Екуменски собор и учествувал во него . Од овие причини добил епитет рамноапостол. За животот и делото на царот Константин Велики, v. R. MacMullen, *Constantine*, London 1970; P. Stephenson, *Constantine. Unconquered emperor*, *Christian victor*, London 2009; Р. Радић, *Константин Велики. Надмоћ хришћанства*, Београд 2010; P. Maraval, *Constantin le grand. Empereur romain, empereur chrétien*, 306–337, Paris 2011; J. Bardil, *Constantine, divine emperor of the Christian golden age,* Cambridge–New York 2012.

[580]Претставите на св. Константин и св. Елена немале јасно утврдено место во програмата на живописот на рановизантиските цркви. На пр. во Кападокија често се среќаваат на источната страна од храмот, додека на Балканот вообичаено се сликаат во западниот дел на наосот или припратата, блиску до влезот во храмот. Најисцрпна расправа за иконографијата на св. Константин и св. Елена, дополнето го броен каталог донесува, Д. Војводић*, Представе светитељи хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије*, Београд 1988 (необјавен дипломски труд, Београд 1988), 514-550. За иконографијата на св. Константин, v. Ch. Walter, *The iconography of Constantine the Great, emperor and saint. With associated studies,* Leiden 2006, 33–126. Cf. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 245-251; К. Wessel, *Konstantin I Helena*, RbK IV, 357-366.

СВЕТИ КОНСТАНТИН [581]. Покрај *светиот цар Константин* е сочувано *Ἅγ(ιος) Κω(νσταν)τ(ίνος).* Претставен е благо свртен кон лево. Облечен е во царска облека во темни тонови, пурпурен дивитисион[582] и златен лорос [583], префрлен преку левата рака со која го држи големиот Голготски крст.

Младешкото лице му е вооквирено со ретка виткана брада и кратка виткана темнокафена коса. На главата носи полукружна круна *kamelaukion*, богато украсена со скапоцени камења и бисери [584]. Популарноста на овој вид круна потекнува од легендата дека не била направена од човечки раце, туку била предадена на Константин Велики од страна на ангел. Круната била поставена над олтарот во цариградската Света Софија и била носена од страна на императорот за време на посебни литургиски служби од крајот на XI век [585].

СВЕТА ЦАРИЦА ЕЛЕНА [586]. Претставата на царицата Елена денес е доста оштетена [587]. Светата византиска царица е претставена младолика, со тенко лице, изразено висок нос и веќи. На главата носи богато украсена отворена круна од под која се спушта црвен мрежест вел кој ѝ ја покрива долгата коса. Облечена е во темносин долг фустан и наметка од црвена *scarlatini con mezza grana* ткаенина [588], долги ракави порабени со бисери, закопчана на градите со брош укрсен со

---

[581]Грозданов, *Охридско сидно сликарство,* 43.

[582]Дивитисионот е тип на облека кој е карактеристичен за претставите на Балканот, особено засрпските владетели. Тоа е долга свилена туника која се носи под лоросот и маникионот. Бојата варира од пурпуна до црна. Дивитисионот се сметал за еквивалент на сакосот. Богато е декориран на раменатa и на рабовите со златна лента украсена со шари. На горниот дел од ракавот се поставени ленти кои се исто така богато украсени, I. Kyutchoukova, *Etude sur les insignes du pouvoir et le costume à la cour de Serbie*, Cahiers Balkaniques, 31, Paris 2000, 128.

[583]За потеклото и иконографијата на лоросот, v. E. Piltz, *Loros-ett bysantiniskt insignum*, Byzantina, 1, Gävle 1972, 8-15.

[584]Во некои примери камелауконот/камелавка е украсена дополнително и со висечки низи бисери, v. E. Piltz, *Kamelaukion et mitra, Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*, Stockholm 1977, 80.

[585]R. J. H. Jenkins, превод., *Constantine Porphyrogenitus, De administrando imperio*, Washington: Dumbarton Oaks 1967, 67-71, C. J. Hilsdale, *The social life of Byzantine gift: The Royal Crown of Hungary Re-invented,* Art History, 31/5, Oxford 2008, 613.

[586]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 43.

[587]Од претставата на светата царица денес е сочувана само горната половина, за жал, костимот кој го носела денес не може да се види. Ќе го презентираме изгледот на костимот, односно наметката врз база на фотографијата направена по конзерваторските работи во наосот на црквата Свети Никола Болнички во 1975-76 год. која се наоѓа во ИНДОК - центарот при Националниот конзерваторски центар на Р Македонија, v. Папка бр. 18, Извештај за извршени работи на фреско 1975-76, По елаборат за конзервација на живописот во црквата Св. Никола Болнички во Охрид, раководител К. Балабанов. Претставата му била позната на Јован Ковачевиќ, кој во неговата книга за средновековниот световен костим кај балканските народи ја спомнува претставата на царицата Елена, од композицијата св. Константин и Елена, и го донесува и цртежот на ткаенина на плаштот, Ј. Ковачевиќ, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 192-193.

[588]Idem, 207.

скапоцен камен и бисери. Внатрешноста на наметката е украсена со медалјони со крунисан двоглав орел [589]. Мотивот на двоглав орел како декорација на ткаенина бил доста популарен како во средновековниот византиски свет така и во Венеција и на Истокот [590]. Покрај декоративна функција, во црквата Свети Никола Болнички која е првиот храм изграден по големите освојувања во 1331-1334 год. и смената на власта, имала и инсигниска функција [591]. Во средновековна Србија имало верување дека орелот е света птица, тој бил гласник на иднината, бил праведен, грабливка која никогаш не го убива својот плен туку доаѓа по своето.

[589]Крунисан белоглав орел за првпат се среќава на портретот на кнезот Мирослав во црквата Св. Петар во Бјело Поље (XIII век), v. Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 201; A. Solovjev, *Les emblems de Byzance et les Slaves*, Seminarium Kondakovianum VII, 1935, 138. Дивитисионот на кралот Владислав во Милешево (1223), v. С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 20-21, таб. VIII. Кралот Радослав и Стефан Првовенчани во влезниот трем во Жича (1309-1316), v. В. Петковић, *Манстир Жича*, Старинар I (1906), 164; Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1984. Стефан Првовенчани и Стефан Дечански во Богородица Љевишка (1310-1313),v. Д. Панић, г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Приштина-Београд 2007, 58-60 Внатрешноста на плаштот на светата царица Елена во наосот на Свети Никола Болнички (1336) и тешката со крзно поставена наметка на севастократорот Исак Дука во Св. Пантелејмон на Плаошник во Охрид (прва половина на XIV век) се украсени со кругови со двоглав крунисан орел, v. Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 201. Симеон Синиша, во наосот на јужниот параклис во Дечани (пред есента 1343), v. Централниот орел, на градите на Јован Оливер во параклисот во Св. Софија во Охрид, v. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 122, црт. 39. Костимот на кнез Лазар и кнегиња Милица во Раваница (1384-1387), v. Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, у: О кнезу Лазару. Научни скуп у Крушевцу 1971, изд. И. Божић, В. Ј. Ђурић, Београд 1975, 67В. Ј. *Ђурић, Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић,* ЗЛУМС 26, Нови Сад 1990, 23; Т. Стародубцев, *Владарске инсигније кнегиње Милице*, Ниш и Византија XI,2012. Деспотот Стефан во припратата на Љубостиња (1402-1405), v. С. Ђурић, *Љубостиња- Црква Успења Богородичиног*, Београд 1985, 64, таб. 104, 105; Б. Цветковић, *О династичкој слици Лазаревића у манастиру Љубостињи и проблему датовања љубостињског живописа*, Саопштења 27/28, 67–78. Обичниот орел го среќаваме на претставите на дивитисинонот на кралот Радослав или Владислав и на плаштот на кралицата Белослава или Ана во јужниот параклис и во ризницата на Богородичната црква во Студеница (1235), v. В. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 79-80. На супедионот на кој стои Стефан Милутин во Старо Нагоричино (1317), v. Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, 117-122, црт. 20 и 21. На супедионите на цар Душан и царица Јелена во припратата во Лесново (1349), v. С. Габелић, *Манастир Лесново*, 167-172. На костимот на деспотот Јован Оливер и Ана Марија во Оливеровиот параклис во Света Софија во Охрид, v. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 122, црт. 39; Ц. Грозданов, *Живописот на Охридската Архиепископија*, Скопје 2007, 102-103. На наметката на Јован Драгушин во Полошко (1345), v. *Ibid.,* 123-125. Стефан и Лазар Мусић, Стара Павлица (осумдесетти години на XIV век), v. Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња*, tab. XLIII; Фустаните на ќесарката Калина и нејзината ќерка Марија во Мал Град на Преспа (1369) *op.cit*.tab. XL; Наметката на Марија Палеологина (пред 1375) од реликвијарот на деспотот Тома Прељубовић и Марија Палеологина на Метеори, v. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 40-41, сл. 18; Халетката на Остоја Рајковић во Св. Богородица Перивлепта во Охрид (1379), v. *Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња,* tab. XLI. Деспотот Стефан во Ресава (1415-1418), v. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1996. (1. изд. Скопље 1934) 85, 86; В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар*, 23.

[590]Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 201-203.

[591]С. Марјановић-Душанић, *Владарске Инсигније и Државна симболика у Србији од XIII до XVвека*, ед. С. Ћирковић, Београд 1994; Д.Поповић, *Под окриљем светости, Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006.

Двоглавиот орел е претставен на грбот на Немањиќите, Мрњавчевиќите, Лазаревиќите и Црноевиќите [592].

АРХАНГЕЛ МИХАИЛ (сл. 53) [593]. Главниот чувар на влезот во храмот [594], архангелот Михаил е насликан на северната страна од западниот влез во наосот на Св.Болнички. Импозантната фигура на архангелот претрпела големи оштетувања. Облечен во полна борбена опрема, со извлечен меч од корицата и подигнат високо, архистратигот на небеската војска стои спремен за акција. Темата не настанала во време на Палеолозите иако нејзината популарност зема замав за време на XIV век, особено во спомениците кои настанале на територија на немањиќката држава [595]. Архангелите му служат на небесниот поредок и како такви се грижат за чистотата на човечките души и нивните дела, и не дозволуваат *извалкани* да влезат во храмот. Архангелот Гаврил насликан на надворешната северна страна ги запишува и бележи човечките мисли и дела, а неговиот пар, архангелот Михаил крај влезот во наосот со мечот ги казнува недостојните да влезат [596]. Ваквата поставеност на архангелите, кои го надгледуваат влезот во храмот, префигурајќи го строгиот симболизам на будноста над портите на небесниот Ерусалим, каде влезот е дозволен само на оние со чисто срце и живот исполнет со добрина [597]. Поставувајќи го архистратегот Михаил, првиот до Христос, веднаш под Преображението Христово, сликарот ни го објаснува точното значење - ангелско битие, чувар на Бога, создаден од чиста Светлина, стражари над визуелниот свет. Граница помеѓу Зборот и Инкарнатот, чуварот на Сферите. Овој опис се однесува и на Христос „Недремано око“ и на Адам, творбата на Бог пред неговиот грев и пад (Постанок

[592]Бабић, *Владарске инсигније*, 67; В. Ј. Ђурић, *Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић,* ЗЛУМС 26, Нови Сад 1990.
[593]Грозданов, *Охридско видно сликарство*, 43.
[594]За комплетна иконографска анализа со цитирана литература, v. J. P Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr: Zwei Aspekte des vorund frühbyzantinischen Michaelskultes*. Leiden-Boston 1977, VII, 156, S.1; исто така, v. С. Габелић, *Циклус Арханђела у византијској уметности*, Београд 1991, 23.
[595]M. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de porte à Dečani*, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века, ed. В. Ј. Ђурић, Београд. 1989, 359–366.
[596]O. A. Dobiaš Roždestvenskaja, *Култ святого Михаила в латинском средновековие V-XVIII веков,* Pr. 1917, цитирана литература кај: M. Wilhelm Lücken, *Eine Darstellung und Vergleichung der Jüdischen morgenlăndischen christlichen Tradition vom Engel Michael*, Gottingen, 1898, 71-72.
[597]G. Dumenzil, *Naissance des archanges, Essai sur la formation de la thèolgie zoroastrienne*, Paris, 1945, 13.

II, 12). Ангелскиот стражар, со неговата пламена туника е гласник на Божествената светлина, цврсто поврзан со Инкарнацијата и Смртта [598].
Секој неофит преку водата за крштевање станува стражар на вечноста и будноста, бидејќи е спасен со залагањето за принципот на доброста.

Климент Охридски напишал енкомион во чест на архистратегот Михаил, внесувајќи од поетиката и догматиката на Теодор Студит за чуварите на божествениот поредок [599].

СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО ЦЕЛ РАСТ

Северен ѕид

На северниот ѕид, во првата зона стоечки светители, од запад кон исток е претставена група од четворицата најпопуларни свети војници во византиската уметност. Сликарството во овој дел од наосот е оштетено, па и скоро сосема изгубено во долните зони, така поединечни делови од иконографијата не можат да бидат согледани. Светите воини се насликани во полна воена опрема [600], карактеристична повеќе за средновизантискиот период и со веќе добро утврдена физиономија [601]. Веќе од IV и V век, а особено во текот на VI век, култот на светите

[598]J. Daniélou, *The Bible and the Liturgy*, University of Notre Dame Press (1956) reprint (2011), 335.
[599]Ц. Гроздановˏ *Свети Наум Охридски*, *Похвално слово на бестелесните Михаил и Гаврил сочинето од Климент Епископ*, 27-37.
[600]За терминот воена опрема (Τό τοῦ στρατιωτον σχήμα) во пишувањата на црковните отци и во *Codex Justinianus* (XII 39), v. F. Koukoulè, Buzantinôn Bios kai Politismos, Vol I & II, Athens 1948, 2/2:13 (со комплетна листа на извори).
[601]За иконографијата на светите Теодори, v. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien I*, Paris 1956; II, Paris 1957, 1253– 1255; Л. Мавродинова, *Св. Теодор – развитие и особености на иконографския му тип в средновековната живопис*, Известия на Института за искусствознание 13 (1969), 33–52; М.

војници зема полн замав, како во местата на нивните мартириуми, каде се градени импозантни храмови, така и на територијата на целото Римско Царство [602]. Истовремено е создадени огромен број хагиографска и панагиричка литература, која ги опишувала и славела нивните дела [603]. Најрани сочувани претстави се од почетокот на V век [604], за да доживеат голема експанзија во текот на VI и VII век [605]. По иконоборечката криза и нејзиното завршување, се случил значителен развој на иконографијата на типот светители маченици-војници [606]. Една од најзначајните иконографски промени е т.н. дуплирање на свети Теодор, односно појавата на заеднички претстави на двајца светители со истото име,

---

Марковић, *О иконографији светих ратника*, 574–577, 594–597; Ch. Walter, *Theodore, archetype of the warrior saint*, REB 57 (1999) 163–210; idem, *The Warrior Saints*, 44–66; P. Grotowski, *Arms and armour of the warrior saints: tradition and innovation in Byzantine iconography (843–1261),* Leiden 2010, 57, passim, особено 117–120; A. Trifonova, *The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Stratelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period*, Зограф 34 (2010) 53–64; I. Drpić, *The Serres Icon of Saints Theodores*, BZ 105/2 (2012)645–694.

[602]Cf. Delehaye, *Les Legendes*, 13 et passim (за црквите посветени на Светите Теодори, Св. Ѓорги, Св. Прокопиј, Св. Меркуриј и Св. Димитриј); R. Janin, *Les eglises byzantines des saints militaires (Constantinople et banlieue),* Echos d'Orient (= EO) 33 (Paris 1934), 163-180 (Св. Ѓорги), 331-342 (Св. Димитриј и Св. Мина); EO 34 (1935),56-64 (Св. Теодори); Idem., *La geographie ecclesiastique de L'empire byzantin, part I• Le siege de Constantinople et le patriarcat oecumenique*, t. III (*Les eglises et les monasteres*), Paris 1953, 22 et passim (за црквите посветени на Св. Димитриј, Св. Ѓорги, Св. Мина, Св. Никита, Св. Прокопиј и Св. Теодори); Idem., *Les eglises et les monasteres des grands centres byzantins*, Paris 1975, 20 et passim. За раните посвети на храмови на Св. Ѓорги), cf. и T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art,* New York. Vol. I and II, 1977, 3-14.

[603]Голем број од овие текстови се собрани во, cf. Acta Sanctorum qoutquot toto orbe coluntur...ex Latinis et graecis...monumentis (= Acta S), Jan. t. I -nov. t. IV, Anvers -Bruxelles 1643-1925, а потоа J.-P. Migne, in: Patralogiae cursus comlcptus...series graeca (=PG), t. 1-161, Paris 1857-1866. За хагиографска и панагиричка литература која се поврзува со воини маченици, v. Архимандрит Сергый, *Полный месяцеслов Востока*, 1-II, Москва 1875-1876; *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Beralinensi adiectis synaxariis sclectis* (= Syn. CP), opera et studio H. Delehaye, Bruxelles 1902; K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Uberlieferung, Abhandlungen der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos. - Philol. und Hist. Юasse*, Bd. 25 (München 1911), Abh. 3; Delehaye*, Les Legendes*, passim; *Miracula S. Georgii*, ed. J. B. Aufhauser, Lipsiae 1913; Х. Лопарев, *Новейтаялитература о св. Георгии Победоносце*, Византийскый временииk (= ВВ) 20, 1913 (1914), 25-50; H. Delehaye, *Les passions des martyrs et les genres Litteraires*, Bruxelles 1921; idem, *Les recueils antiques demiracles des saints*, Analecta Bollandiana (=АБ) 43 (Bruxelles 1925), 5-85; Leclercq*, Saint Menas*, 325-336; H. Delehaye*, Les origines du culte des martyrs*, Bruxelles 1933; Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског као историски извори*, Београд 1953, 3-32; В. Лазарев, *Новый ламятннк*, 66; F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca* (= BHG), 1-III, Bruxelles 19573; Idem., *Auctarium* BHG, 1969; Idem., *Novum auctarium* BHG, 1984; G. Moravcsik, *Byzantinoturcica*, 1, Berlin 19582, 441-442, 558-560; *Bibliotheca Sanctorum*, 1-XIII, Roma 1961 sq; F. Halkin, *Inedits byzɔntins d'Ochrida, Candie et Moscou*, Bruxelles 1963, 69--85, 95-130; C. Walter, *St. Demetrius*, 157-159; T. Orlandi, *S. di Giuseppe Camaioni, Passione c di miracoli di S. Mercurio,* Milano 1976; T. Mark-Wiener, *Narrative cycles*, 21-28; P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Demetrius*, I-II, Paris 1979-1981; V. Tapkova-Zaimova, *Le culte de saint Demetrius a Byzance et aux Balkans (Problemes d'histoire et de cultuге)*, in: Miscellanea Bulgarica 5 (Wien 1987), 139-146.

[604]Grabar, *Martyrium*, 26, особено, 105-128.

[605]Grabar, op. cit., 345-357; Kitzinger, *The Cult of Images*, 101-121 (за јакнењето на култот на иконите во периодот по владеењето на Јустинијан со референтни литературни извори).

[606]За целосна анализа со соодветна литература, v. М. Марковић, *О иконографији*, 567–630.

едниот со додавката Тирон, а другиот Стратилат. Промената во иконографијата била, секако, последица во промената на култот [607]. Во Св.Болнички се претставени двајцата светители заедно, еден до друг.

Светите Теодори

На западниот дел од северниот ѕид се претставите на свети Теодор Тирон и свети Теодор Стратилат (сл. 53) [608]. Претставата на *св. Теодор Тирон* [609] го изгубила првичниот колорит и е целосно уништена во долниот дел. Свети Теодор Тирон бил роден во Амасеја Понт во Кападокија каде станал војник, пострадал за христијанската вера, во 306 год., во Амасеја во Мала Азија за време на владеењето на Максимијан (250-310) [610]. Христијанската црква го слави на 17 Февруари.

СВЕТИ ТЕОДОР ТИРОН [611]. Стоечката фигура на св. Теодор Тирон има фронтална положба, со главата благо свртена кон лево. Иако оштетена, може да се види младиот лик, заокружен со густа кадрава кратка коса, зачешлана зад ушите и брада со средна должина. Носи оклоп од типот - *lorica squamata*, односно *Κλιβανιο* или *θώραξ,* низи од квадратни плочки поставени една врз друга [612]. На

[607]За култот на св. Теодор, cf. Delehaye, Les Legendes, 11-43, 127-201; Idem., Euchaïta, 275-280; Idem., Les recueils, 41-45; Leclercq, Patron, DACL XIII/2, 1938, 2517-2518; Halkin, L 'eloge de saint Theodore le stratelate par Euthyme Protasecretis, АБ 99, 1981, 221-237; М. Ф. Мурьянов, Фрагмент культурной историн Древних Славян, Советское славяноведение 1 (Москва 1984), 58; N. Oikonomides, Le dédoublement de Saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia, Analecta Bollandiana. 1986, Vol 104, Num 3-4, 327-335.

[608]Гроздановв, *Охридско ѕидно сликарство*, 38.

[609]Ibid., 38-40.

[610]*Synaxarium* EC, 469.

[611]Гроздановв, Охридско ѕидно сликарство, 40.

[612]Овој тип на оклоп се користел во Грција уште од VI-V век пр.н.е., а бил нарекуван *Κλιβανιο* или *θώραξ,* v. Grotowski*, Arms and armour*, 125-126. Зависи од тоа дали се работи за плочки (крлушки) од риба или змија. Плочките биле правени од железо, бронза, рог или коски, поврзувани една со друга со метални нитни, мижеле да бидат зацврстени врз кожа или некоја друга цврста ткаенина.

појасот надолу носи *Πτερύγια* [613] или *перки.* Под оклопот може да се забележи светла туника и црвена наметка, која оди дијагонално врз оклопот и се врзува на левото рамо (*paludamentum*) [614]. Во десната рака држи копје, а во левата округлест штит, во чија средина има претставено ротирачко сонце [615]. Сонцето на штитот е прво нешто што верникот би го видел при влезот во храмот од запад, тоа ротира кон десно, односно кон олтарот, така насочувајќи го погледот кон најсветото место во храмот. На овој начин, навидум аниконичен мотив, добива сосема поинаква семантичка улова во функција на целиот наратив на фрескоживописот [616].

СВЕТИ ТЕОДОР СТРАТИЛАТ [617]. *Св. Теодор Стратилат*, бил роден во Евхаита, Галата и од рана возраст станал војник [618]. Пострадал во време на царот Ликиниј (250-325) и се слави на 7 Февруари. Нема многу информации во раните текстови за физичкиот изглед на светителот, единствено во Константинополскиот синаксар се споменува дека бил „исклучително убав" [619]. Во Ерминијата, опишан е како млад човек, со виткана коса и брада како виљушка [620]. Во Свети Никола Болнички, светителот е претставен во фронтален став, гледа право пред себе, густата кадрава коса му го заокружува лицето, а брадата е со средна должина и завршува во два шпица. Од натписот останале само неколку букви *Ἁ(γιος) Θε(όδωρ)ος Σ(τρατηλά)τος*. Облечен е во темносина кратка туника со

---

[613]*Πτερύγια* е дел од оклопот во вид на перки, биле правени од кожа на која биле прицврстени долгнавести метални плочки, во подоцнежниот период не биле во практична употреба, туку биле носени само од Царската Гарда и имале симболична улога, да укажат на античноста на Империјата, v. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, 2 vol. (Byzantina Vindobonensia, 15/1, 2.) Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985.

[614]Иако за наметките на војниците обично се користи терминот *sagum*, наметката на командантите е долга и најчесто во пурпурна боја и се нарекува *paludamentum*, Cf. R. Cagnat, DS IV/1, 1907, 295. Константинополскиот учител по реторика Јован Лидос (VI век) за војничката наметка го користи зборот paludamentum, а за цивилната наметка користи *хламида*, Cf. Ioannes Lydus, *De Magistratibus*, ed. I. Bekker, Bonnae 1837,169.

[615]Мотивот на сончев диск во византиската уметност е чест во декорацијата на фасадите, мозаик, камената пластика, v. R. S. Nelson, *To Say and to See, Visuality before and Beyond the Renaissance,* ed. R. S. Nelson, Cambridge 2000, 143 – 168, esp. 150 – 154; Е. Димитрова, *Најстарите христијански симболи*, Скопје 1995; V. B. Bičkov, *Estetika otaca crkve, apologete, blaženi Avgustin*, Beograd 2010, 611.

[616]L. Brubaker*, Aniconic decoration in the Christian world (6th-11th century) : East and West*, Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 51.2003(2004), 1, 573-590; Б. Цветковић, *О улози орнамента у сакралном контексту*, Крушевачки зборник 14 (2009), 35 – 49; S. Gerstel, *An alternative view of the late Byzantine sanctuary screen*, in: Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, ed. S.E.J.Gerstel, Dumbarton Oaks, Washington 2006, 134 - 161.

[617]Грозданов, *Охридско видно сликарство,* 40.

[618]H. Delehaye*, Les Legendes,* 13.

[619]*Synaxarium EC*, 451-452.

[620]*Hermeneia*, 157, 270 и 295.

тесни ракави, врз која има оклоп од типот *klibanion,* на раменатa има *Επωμίδες* (еполети) кои служеле како штитници за рамо [621], околу половината *Πτερύγια (*или перки или *kremasmata*) [622], преку градниот оклоп има *Ζώνη στήθους* т. н. каиш за гради чија функција била да ја распореди тежината на целиот оклоп [623]. Темна наметка, веројатно во виолетова боја, е префрлена преку левото рамо и се врзува над десното. Долниот дел на живописот е уништен, така што не знаеме каков тип штитници и чизми носел. Во десната рака држи копје, а со левата придржува корица од меч.

СВЕТИ ДИМИТРИЈ (сл. 55) [624]. Младоликиот *свети Димитрија* е претставен фронтално. Натписот денес е сосема изгубен, како и долниот дел на претставата. Ликот е млад, со полни образи, висок нос и крупни очи. Густата кратка кафеава коса, зачешлана зад уши, го заокружува ликот. Облечен во оклоп од типот - *lorica squamata*, т.е. *Κλιβανιο* или *θώραξ* [625], ист како оној што го носи св. Теодор Тирон. На појасот носи *Πτερύγια* или перки [626], под нив се назира кратка темноцрвена туника. На градите има Ζώνη στήθους [627], односно каиш за гради. Околу вратот има петолистен маниакион [628]. Преку рамењата е префрлена зелена туника што паѓа до земја, порабена со навезена златна лента врз која се нижат бисери, во висина на лактите, наметката е извезена со бели и златни нишки кои формираат ромбови. Во десната рака држи бел крст во висина на градите, а со левата придржува меч во корица покрај левата нога.

СВЕТИ ЃОРГИ (сл. 56) [629]. Последен од групата свети воини кои се претставени во првата зона на северниот ѕид од наосот во Св.Болнички е св. Ѓорги, од натписот сочувано е *Ἁγ(ιος) Γεώ(ργ)ιος* [630]. Светителот стои фронтално и гледа право. Младоликиот лик е заокружен со густа кафена коса која му ги покрива ушите [631]. Облечен во оклоп од типот *klibanion* [632], со *Πτερύγια* (или перки

[621]M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography 11Th-15th Centuries*, BRILL 2003, 104.
[622]Grotowski, *Arms and armour*, 162-165.
[623]Pelekanidis, *Kastoria*, fig. 21; Grotowski, *Arms and armour,* 173-174.
[624]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 40.
[625]Grotowski, *Arms and armour*, 125-126.
[626]Kalavrezou-Maxeiner*, Byzantine Icons*, 89.
[627]Grotowski, *Arms and armour*, 173-174.
[628]Ch. Walter, *The Maniakion or Torc in Byzantine Tradition*, REB 2001, 179-192.
[629]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 40.
[630]Ibid.,*Охридско ѕидно сликарство*, 38; Панџак-Пинева, *Сликарството во наосот*, 94.
[631]За иконографијата на Св. Ѓорги со соодветна литература, v. H. Dellehaye, op. cit., 45 - 77; Марковић, *О иконографији*, 578 - 579; Walter, *Warrior Saints*, 109 – 145.

или *kremasmata*) [633] на половината, сребрен *Ζώνη στήθους* [634], односно каиш за гради, надополнето со *Θωρακισμένα μανίκια (manikellia)* [635], метални рекави направени од крлушки. Дијагонално преку градите има врзана темна наметка, која се спушта зад грбот. Под оклопот носи темносина кратка туника со долги тесни ракави. Со десната рака придржува копје, додека штитот го држи странично, покрај левата рака.

Претставувањето на светите воини во полна воена опрема до Деизисот е вообичаено уште од средновизантискиот период [636]. Своја експанзија култот на светите војници на балканските територии добива за време на владеењето на српскиот крал Милутин [637]. Од почетокот на XIV век, светите војници редовно се сликаат во полна воена опрема, најчесто во првата зона од сликарството и на видно место, без разлика дали се работи за владетелски, благороднички или задужбини на црковните лица [638].

---

[632] Марковић, *О иконографији светих ратника*, 605 – 607.
[633]Grotowski, *Arms and armour*, 162-165.
[634]Ibid., *Arms and armour*, 173-174.
[635]Ibid., 185-186.
[636]Таков е случајот со претставите на светите воини на северниот ѕид од Богородичната црква, во испосницата на св. Петар Коришки, v Ђурић, *Најстарији живопис*, 174-175, 181, н. 29; во јужниот параклис на Цариградската Хора, v.S. Der Nersessian, *Program*, 319-320; во Св. Димитрија во Пеќ, v. Ђурић, Кораћ, Ћирковић, *Пећка патријаршија*, сл. 124; за други примери со литература, v. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 38-39.
[637]За претставите на светите војници во Богородица Љевишка (1310-1313) cf. Бабић, *Богородица Љевишка*, 57, црт. 11-12, 24, T. XXVIII. За живописот во Жича (1309-1316) cf. Мијовић, Жича, 154-155, сл. на стр. 30, 145-147, 149, 151-153; за Кралевата црква (1314) cf. Бабић, *Краљева црква*, 190-191, 239-244, сл. 137-138; за Старо Нагоричино, cf. Миљковиќ-Пепек, *Делота на зографите*, 60-61, ex. IX-X. сл. 65, T. CLIX. За Хиландар (1318-1320) cf. Djuric, *La peinture de Chilandar*, 32, pl. 4, 6, 9, 10; idem., in: Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978,84, сл. 60, 62, 65; за Грачаница (око 1320) cf. Тодић, *Грачаница*, 98, 129, T. XVI, сл. 68-71; за Свети Никита кај Скопје (1321) cf. Миљковиќ-Пепек, op. cit., 55-56, ex. VII-VIII, сл. 88. За св. Воини во Матејче (со наведена литература), v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 224. За преглед на сите цркви со св. Воини во српскиот средновековен живопис, v. Д. Тасић, *Живопис певничких простора Светих Апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије IV-V (Приштина 1971), 239-243.
[638]За Богородичната црква во Мушутиште (око 1320), v. В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији,* I, СКМ II-III (1963), 64, сл. 5; за Св. Никола Дабарски кај Прибој (веројатно 1328/1329), v. С. Ђурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења 16 (1984), 85; С. Петковић, *Зидно сликарство*, 173; за Кучевиште (до 1331), v. И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту,* ЗЛУ 17 (1981), 100-104; за Св. Никола во Призрен (око 1331/1332), v. Ј. Радовановић, *Тутинева црква Св. Николе у Призрену*, Гласник СПЦ 43 (Београд 1962), 191; за Св. Никола Болнички (1335/1336), v. Грозданов, *Охридско ѕидно* сликарство, 38-39; за Богородичината црква во Пеќ (око 1335), v. Ђурић, *Пећка патријаршија*, 160-161, сл. 98; за Бела Црква Каранска (1340-1342), v. Кашанин, *Бела Црква Каранска*, 50, 60-6l, сл. 17-20; за т.н. Латинска црква во Прокупље (око 1340), v. Д. Тасић, *Живопис средњовековне цркве у Прокупљу*, ЗЛУ 3 (1967), 109, 116, сл. 5; за Св. Ѓорги во Полошко (1343-1345), v. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 185; за црквата Св. Димитрија во Пеќ (око 1345), v. Ђурић, *Пећка патријаршија*, 198, сл. 124-125; за Љуботен (пред 1346), v. В. Р. Петковић, *Живопис цркве у Љуботену*, ГСНД 2 (Скопље 1927), 113-118; за Матејче, v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 224; за

ДЕИЗИС (сл. 57) [639]. Композицијата на Деизисот во Болнички, како и останатите претстави во првата зона на северниот ѕид од наосот е сосема уништена во долниот дел. Во нејзиниот центар е Христос- спасител (*ὁ Σωτήρ*), од неговата десна страна е Богородицаа од левата Јован Претеча [640]. Христос стои фронтално, во зрели години, со долга кафена коса, зачешлана по средината и плетенка која паѓа позади левото рамо, брадата е густа со блага поделба по средината. Облечен во светол, розев хитон со широки ракави и црвена вертикална лента од десното рамо до половината. Химатионот е во темносина боја, префрлен преку левото рамо и врзан на половината. Во нимбот е впишан крст кој во едниот крак има ромбовиден украс. Со десната рака благословува, а во левата држи затворено евангелие.

Од неговата десна страна е Богородица, сигнирана *со (ΜΗΤΗΡ) Θ(ΕΟ)Υ.* Свртена во тричетвртински став кон Христос, благо се наведнува и ги подава двете раце кон Него. Под темноцрвениот мафорион се наѕира темносин долг фустан, со тесни ракави и тесна златна лента околу глуждот. Од Христовата лева страна, стои Јован Претеча, од натписот се сочувани само неколку букви *Ὁ Ἅ(γιος Ιωάννης ο)Πρόδρ(ομος*). Поставен во тричетвртински став, благо наведнат и со подигнати раце кон Христос, во истиот застапнички став како и Богородица [641]. Облечен е во долг розев хитон со широки ракави и темнозелена наметка.

Темата на застапништво на светителите пред Христос за спас на човештвото, преточена во композицијата на Деизисот се јавува уште од предиконоборечкиот период [642]. Додавањето на хомогената група на свети воини во полна воена опрема се јавува уште во средновизантиското сликарство [643]. Во иконографската програма на црквите, композицијата на Деизисот во раниот

Лесново (1342-1347), cf. Габелић, *Лесново*, 199-207; за Св. Спас во Призрен (око 1348), v. Р. Тимотијевић, *Црква Св. Спаса у Призрену*, СКМ VI-VII (1972), 75-76; за Св. Никола во манастирот Градац (прва деценија од XIV века), v. Б. Живковић, *Откривање живописа у цркви Св. Николе у Градцу*, Саопштења X (1974), 37, црт. 2.

[639]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 38.

[640]Ibid.,39.

[641]Од бројната литература за молитвеното застапништво на Богородица и Јован Претеча пред Христос, издвојуваме : Ch. Walter, *Two Notes on the Deësis*, REB 26 (1968) 311–336; idem, *Further Notes on the Deësis*, REB 28 (1970), 161–187; idem, *Bulletin on the Deësis and the Paraclesis,* REB 38 (1980), 261–269 (со преглед на библиографијата до 1980 год.).

[642]Т. Velrnans, *L 'image de Ja Deisis dans Jes eglises de Georgie et dans celles d'autres regions du monde byzantin,* CA 29 (1980-1981), 51 (со соодветни извори); Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗМСЛУ 11 (1975) 8–36; A. Cutler, *Under the Sign of the Deēsis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature,* DOP 41, 145-154.

[643]Бабић, *О живописаном украсу*, 8–36.

периот не зазема строго определено место [644]. Што се однесува до средновековните цркви на територијата на Охрид, тој секогаш се слика до олтарот на северниот sид и како пандан на спротивниот, јужен sид секогаш е насликан патронот на црквата [645]. Таков е случајот и со црквата Свети Никола Болнички.

НАТПИС НАД ЗАПАДНИОТ ВЛЕЗ (сл. 58) [646]. Во полето над надвратникот на западниот влез е испишана молитвата за утврдување на црквата, стихот на третиот ирмос, трет глас на ирмологионот:

Τὸ στερέωμα τῶν ἐπὶ σοὶ πεποιθότων, στερέωσον, Κύριε, τὴν Ἐκκλησίαν, ἣν ἐκτήσω τῷ τιμίῳ σου αἵματι [647].

Цврстината на оние што веруваат во Тебе, зацврсти ја, Господи, Црквата, која ќе ја стекнам со Твојата скапоцена крв. [648]

Оваа молитва била испишана на тамбурот на куполата во Сопоќани [649], исто така и во Градец [650]. Во изборот на цитатот кој бил испишан, можно е да се ослика состојбата на времето во кое била подигнувана црквата [651].

***

Галеријата светителски ликови од фризот од медалјони и светителите во полн раст во првата зона, насликани во наосот на Св.Болнички се состои од свети

[644]C. Walter, *Art and Ritual*, 226; C. Jolivet-Lévy, *Les églises*, 74, 78, 86, 358; М. Марковић, *Појединчане фигуре*, 243; В. Ј. Ђурић, *Најстарији живопис*, 175, 176, 180-184.
[645]Грозданов, *Охридско sидно сликарство,* 41.
[646]Idem, 38.
[647]Текстот е објавен делумно кај Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 38. Вториот дел од грчкиот текст го пренесуваме со сопствен напор, v. *Hirmologium, φωνή III, τραγούδι 3.*
[648]Значењето на ове стихови е објаснето кај: С. Радојчић*, Једна сликарска школа из друге половине XV века*, ЗЛУ 1, Нови Сад 1969, 76-77.
[649]Ђурић, *Сопоћани,* 50-51; М. Рајковић, *Сопоћани: фреске у централном делу цркве,* Београд 1963.
[650]Millet, *Etudes sur les églises,* 194.
[651]Радојчић, *Једна сликарска школа*, 77.

лекари, воини и маченици чии култови се поврзани со чудотворни исцелувања. Значењето кое го има тематиката на програмскиот концепт во црквата сведочи за просторна обединетост на поединечните светителски претстави, како и заедничка формално-композициона рамка. Насликани како допојасни претстави во меѓузоната која би одговарала на втора зона и како фигури во цел раст, светите воини и лекари ја надминуваат бројката која вообичаено се слика во црквите со скромни димензии од касновизантискиот период [652]. Овој начин на распоредување се темели на добро прифатеното верување на маченичката крв како темел на црквата и духовна поткрепа, во Св.Болнички може да се разгледува и во контекст на тематскиот распоред на живописот во втората зона и сводот. Свое место покрај бессребрениците нашле, светите лекари, светите воини, маченици и архијереи кои се познати по своите чудотворни исцелувања и помошта која ја пружаат на болните. Обединети се светители кои се почитувани за нивните исцелувања на душата и телото, кои ги чинеле не само заради својата медицинска наобразба туку и заради чудесната моќ. Во оваа група може да се смета и претставата на свети Трифун која се наоѓа на надворешниот јужен ѕид. Неговата претстава е приклучена во групата свети лекари во Св. Бесребреници во Ватопед, католиконот на Светогорскиот манастир Пантократор и во Марков манастир [653].

Програмското значење на ваквиот начин на претставени светителски категории, во науката се поврзува со волјата на ктиторот, па во зависност од програмските решенија, од нив се очекувала заштита од болести, надеж за исцелување, но и застапничко делување по упокојување [654]. Застапничката и заштитничката моќ на избраните светители, особено доаѓаат до израз ако се има во предвид дека молитвеното застапништво е една од основните пораки на последната композициска целина насликана во првата зона до олтарниот простор.

---

[652]Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 99–100; Стародубцев, Српско зидно сликарство, I, 191–194 (со хронолошки преглед на претставите на светите врачи во српските цркви од XIV и XV век). Војводић, Свети Ахилије, 84–86, сх. 1, 2 каде се разгледуваат и претставите на светите лекари во спомениците до крајот на XIII век; Томић, *Марков Манастир*, 583-584 (со комплетен попис на споменици и литература).

[653]Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres*, 188; S. Gerstel, *Painted Sources*, 96, 97; Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 51, сл. 2; Томић, *Марков Манастир*, 584.

[654]Радојчић, *Чудесна оздрављења,* 77–93; Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима*, 91– 92; Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 99; idem, *Сликарство властеле,* 92; Стародубцев, *Српско зидно сликарство*, I,194.

***

Од иконографски аспект, композициите од циклусот посветен на Големите празници во Свети Никола Болнички и покрај ограниченият архитектонски простор се проследени со воведни епизоди и епилози, изобилуваат со голем број детали, алузии и симболи кои често не се засновани само на евангелските текстови. Апокрифните текстови, беседите на светите отци и црковната поезија се значаен извор за инспирација на болничкиот сликар. Иако сите решенија се потпираат на претходните искуства и имаат аналогии во долгата уметничка традиција на охридскиот епископски центар, сепак, одушевува фактот што во толкав голем број се среќаваат во живописот на една мала црква. Во првата зона на северниот ѕид, покрај Деизисната композиција е насликана хомогена група на свети воини во полна воена униформа, чија иконографија е вообичаена за претставите од XIV век. Претставени се св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат, потоа св. Димитриј и св. Ѓорги, во зоната на светителски медаљони над стоечките светители се насликани св. Анемподист, св. Елподифор, св. Автониј, св. Пигасиј кои пострадале во страшни маки и на кои им се прикажал во затворот самиот Христос *„со лице светло како сонце“.*

Св. Мина, неидентификуван светител и св. Христифор, заокружувајќи ја групата свети воини, овој пат претставени во маченичка облека со крстови во рацете. Сите претставени свети воини маченици во медаљони на северниот ѕид според Јулијанскиот календар се слават во ноември, освен последната претстава, Св. Христифор кој се чествува во мај. Целиот северен дел е конципиран со војнички светителски претстави, додека во јужниот дел се претставени свети лекари и светители познати како чудотворни исцелители. Во првата зона во цел раст се насликани св. Никола, св. Климент, св. Пантелејмон, св. Кузман и св. Дамјан, додека во зоната на светителски медаљони се св. Прокопиј, светите Петозарници и св. Никита. Светители кои се истакнуваат со својата чудотворност, исцелителна моќ и својство на застапништво. Невообичаено е отсуството на женски светителски претстави во наосот на Болничката црква, освен претставата на св. Елена покрај св. Константин. Сликарите на Св. Никола Болнички

располагале со доста ограничен архитектонски простор во кој се обиделе на најдобар начин да ги претстават сложените теолошки мисли. Изборот на фреските во олтарот и наосот не е случаен, туку е длабоко промислен и во склад со симболиката на самиот простор и службата која во него се изведувала. Во рамки на ограниченият простор сликарите успеале да ги визуализираат основните христијански догми, инкарнацијата, жртвата и воскресението Христово. Несигурните историски случувања влијаеле врз изборот на поединечните светителски претстави, поделувајќи го просторот на солдатски и исцелителски, но обединети во начинот на кој пострадале, во тешко маченишство.

СТИЛСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ

Sидното сликарство во наосот на црквата Свети Никола Болнички го рефлектира стремежот за доближување до најубавите ликовни дела на палеологовското сликарство, како и промените кои се случиле во литургиката во Византија. Овој стремеж може да се согледа и како навраќање на постарите, класицистички примери на средновизантиската уметност, како експресија на политичкиот одговор на новонастанатата состојба во која се нашол архиепископскиот град во третата деценија на XIV век. Повеќеслојната разновидна заедница на средновековен Охрид влијаела, сликарството во Свети Никола Болнички да има различен концепт од сликарството на византиската престолнина и да ги рефлектира стилските и иконографските карактеристики кои потекнале од провинциските центри. Живописот во Свети Никола Болнички не бил под влијаниие само на ликовните правила кои потекнуваат од класицистичката уметност, туку се карактеризира и со настојување за реалистично портретирање на фигурите и нивните внатрешни чувства.

Фрескосликарството во наосот на црквата Св. Никола Болнички е дело на анонимни сликари кои припаѓале на локална градска и сликарска работилница. Дело е на двајца главни сликари, од кои подобриот се карактеризира со долгогодишно искуство и религиозен сензибилитет од првите децении на XIV век, вториот сликар кој, веројатно, бил ученик на главниот мајстор направил сериозен, иако технички недоволно добар, обид да го имитира стилот на неговиот учител.

Духот што произлегува од sидното сликарство на црквата Свети Никола Болнички е конзистентен со духот на времето во кое настанале: тие се сублимат на класицистичкото минато и христијанскиот мистицизам, како две оски околу кои се одвивал интелектуалниот живот во средновековен Охрид.

Подобриот мајстор ги насликал стоечките светителски претстави во првата зона на наосот, ги поставил структурните рамки на композициите на Големите празници и ги насликал главните протагонисти во нив . Како

најмаркантни се претставата на првосвештеникот Симеон во Сретението, на западниот ѕид Христовата претстава и претставите на пророците Илија и Мојсеј во рамки на композицијата Преображение,како и апостолите Тома и Петар во Успението на Богородица. Овој мајстор е вешт во употребата на светлината и светлосните ефекти, не само во композициите на западниот ѕид туку и во моделирањето на торзата и драпериите на фигурите претставени во првата зона. Сликарот ги моделира ликовите уредно, внесувајќи колоритни ефекти. Кај одредени ликови (ликовите на св. Константин и св. Елена и на архангел Михаил на западниот ѕид), намазот на четката е доста дебел, но со конзистентно затворени форми. Нанесената основна *пропласмос* боја, во нијанса на зелена боја, резултирала со креирање на натуралистички ефект на светло и сенка. Сенките на лицето добиле зеленкаст тон, додека нагласените делови портокалов. Комбинацијата на топол и ладен пигмент даваат чувство на маса. Комплементирањето на боите дава импресија на сферичност и волумен во обид ликовите да се доближат до примерите од почетокот на XIV век. Во Св. Никола Болнички, меѓутоа не станува збор само за сферичност на ликовите, туку и импресија за заобленост и на фигурите вклучувајќи целосна еволуција на волумен, вкчучително на масата и драперијата. Структуирањето на композициите е такво што, во некои делови доминира масата наспроти чувството за празен простор. Ваквата наклонетост кон тридимензионалност, наспроти дводимензионалната слика внесува чувство на движење.

И покрај класицистичкото моделирање на фигурите и нивната типологија, кај овој мајстор останува карактеричната и невообичаена употреба на светлото и светлосните ефекти (како што е случај со Преображението, Симнувањето во адот и претставата на Христос Пантократор на сводот од наосот). Фигурите не подлежат на големи деформации, но силните светлосни контрасти на потемен или пригушен инкарнат на лицата, зборува за сликар на кого му била позната употребата на оптичките правила. Се забележува влијанието на сензитивниот маниризам во моделирањето на ликовите кои Михаил Астрапа и Евтихиј ги извеле во св. Богородица Перивлепта и, пред сè, во Св. Никита кај Бањани, во издолжените ликови и силуетите (кај претставата на Јован Крстител во рамки на Деизисната композиција, четворицата архијереи во Службата на архијереите и ликот и фигурата на св. Климент во првата зона на јужниот ѕид во наосот).

Издолжените ликови на кои доминираат тенките и остро закривени носеви, рафинираните пози и држење, не наведуваат на помисла дека анонимниот сликар од Св.Болнички бил во одредена мера ученик или приврзаник на Астрапа.

Овој сликар својата воздржаност кон средновизантискиот стил и етаблираниот начин на кој се гради композицијата, ја изразил преку математички прецизно поставените поединечни елементи, кои вземно градат совршена просторна перцепција. Причината за ваквиот начин на претставување на композицијата може да се должи не само на социо-економската состојба туку и на зголемениот прилив астрономско и математичко знаење кои доаѓале од далечната Персија и Арабјаните преку Трапезунт во Никејската држава во XIII век [655]. Овие учења во средновековен Охрид пристигнале од Солун. Која била потребата за ваквата „математизација“ на композициите во сликарството на Свети Никола Болнички? Одговорот може да го бараме во делата на Георгиј Пахимерис (XIII век), кој пишува дека математичките функции се мост за нештата кои се перципираат, мислат и искусуваат, кон нешта кои се невозможни за перцепција, нешта, кои заради својата нематеријалност и вечност се поблиски на нашата душа, и априори се поблиски до нашето разумно сфаќање [656]. Во тој контекст е она што може да се забележи од „релативно конзервативното” сликарство на ѕидовите во наосот на Св. Никола Болнички.

Едноставноста и чистотата се средствата што ги употребил подобриот сликар во Св. Никола Болнички, карактеристика на неговиот стил е и едноставната организација во рамки на композициите. Сликарот одбива да употребува преоптоварени архитектонски кулиси, го претставува пејзажот на натуралистички начин, таму каде што има потреба (во Преображението, Распетието и Оплакувањето). Во голем дел од живописот инсистира на постари ликовни решенија (како што се Симнувањето во адот и претставите на сводот од наосот) и користи голема разновидност на бои, правејќи суптилна игра на топли и ладни тонови. Исто така, неопходно е да се нагласи обидот за пластичноста на телата и светителските лица. Иконографските и стилските споредби носат до заклучок дека Св. Никола Болнички, стилски е поблизок до ансамблите кои настанале на територија на околу вториот уметнички центар на царството, Солун, како и во Костур

[655] Cf. A. Tihon, *L`astronomie Byzantine* (du Ve au XVe siècle), Byzantion 51 (1981), 603-624.
[656] Georgios Pahymeris, Σύνταγμα, ed. P. Tannery, Quadrivium de George Pachymère, Città del Vatticano 1940, 7, 25-35.

кои датираат од крајот на XIII век и првите децении на XIV век. Како што се фреските во Христостовата црква во Верија, од Свети Никола Орфанос, Свети Апостоли, како и манастирот Хиландар.

Вториот мајстор, кој има значително послаба техничка изведба ги сликал композициите од Големите празници, темето на полувалчестиот свод, претставите на светите воини во првата зона на северниот ѕид, претставата на св. Никола и св. Пантелејмон, светите лекари Кузман и Дамјан во првата зона на јужниот ѕид, како и претставите на св. Константин и Елена во првата зона на западниот ѕид. Неговото сликарство се карактеризира со затвореност, површинска обработка, без пластицитет и колористичка благородност. Ликовите се обли, во некои случаи блиску до елипсовидност (св. Пантелејмон и св. Ѓорги) со издолжени заоблени носови. Фигурите се поставени фронтално, без волуминозност, со обид да се постигне одредено движење во изведбата на нивната облека (косата поставеност на наметката на св. Пнателејмон и претставувањето на наметките и оклопот кај св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат).

Првиот сликар на Свети Никола Болнички е дел, според квалитетот на неговата работа, од подобрите сликари на своето време во архиепископскиот град. Сепак, во споредба со други сликари негови современици, од поразвиените уметнички центри, се одликува со одредени провинциски карактеристики во поглед на техничката изведба. Во сенка на грандиозното дело на Михаил Астрапа и Евтихиј, чиј акцент е на архитектонскиот простор, пејзажот и подвижноста на фигурите, сликарот на Св. Никола Болнички се одлучил на посмирен тон во формирањето на композициите, потесен спектар на бои и нијанси, но се гледа обид да се имитира типологијата на одредени ликови (како на пр. св. Никола, св. Пантелејмон и св. Климент).

Промените кои настанале во политичката сфера се одразиле и на културната. Балансот и директната врска која Охрид ја имал со политичкиот и културен центар на Византија, Константинопол, биле прекинати. Естетиката која доминирала во Константинопол го изгубила влијанието, што резултирало со промовирање на уметничка експресија која ги рефлектира различностите на регионалните искуства. Уметничката продукција претставена во Св. Никола

Болнички, станува блиско поврзана со делата кои настанале на поблиска географска територија, пред сè, во Солун и Костур.

Сликарот на св. Никола Болнички мора да бил мајстор на една истакната работилница во Охрид кому , веројатно, му биле познати делата на солунските и костурските мајстори. Сликарството во наосот на црквата Свети Никола Болнички хронолошки претходи на еднобродните заветнини воОхридскиот крај. Конципираната тематика ќе биде основа при воспоставувањето на репертоарските целини на малите еднобродни цркви карактеристични за средновековен Охрид.

СЛИКАНАТА ПРОГРАМА НА ТРЕМОТ

КТИТОРСКА КОМПОЗИЦИЈА

Ктиторската композиција во Свети Никола Болнички, насликана на надворешната, фасадна страна на јужниот ѕид е најпозната и најпроучувана во науката [657]. Во лунетата над западниот влез е претставата на патронот на храмот Свети Никола (сл. 59, црт. 3). Од неговата десна страна се насликани архиепископот Никола и свети Трифун, додека од левата се претставите на крал Душан, кралица Елена, младиот крал Урош, свети Сава и свети Симеон Немања (сл. 60, црт. 4). Токму претставата на младиот крал Стефан Урош, претставувала проблем за да се одреди точното датирање на живописот на црквата Свети Никола Болнички.

Кралот Урош бил роден во 1337 год., во Охридската црква тој е претставен како млад човек. Тоа е и фактот дека титулата која била прочитана покрај Душан - крал, а не цар, ја навело научната јавност да го смести настанувањето на живописот во 1345 год., пред прогласувањето на царството во април 1346 год. [658].

Со завршувањето на живописот во наосот на црквата во 1336 год., на западната и јужната страна од црквата бил подигнат дрвен трем, по што започнало осликувањето на западниот и јужниот фасаден ѕид. Знаејќи дека сликарските работи вообичаено започнувале напролет, сликањето на овие два ѕида, веројатно, започнало пролетта 1337 год. [659]. Во извештајот за извршени

[657]Мано-Зиси, *Мали прилози о живопису*, 135; Месеснел, *Црква Св. Николе Болничког*, 167-178; idem., *Средњевековни споменици*, 24-26; Радојчић, *Портрети српских владара*, 57; М. А. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњег века*, Хришћанско дело III, 4-6, Скопље 1937, 416-417; Љубинковић, Ђоровић-Љубинковић, *Средновековното сликарство,* 132; R. Ljubinkovic, *Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid,* Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, Ochride 10-16, 1961, t. III, 221-226; К. Балабанов, *Нови податоци*, 33-35; Гроздановˊ, *Прилози познавању*, 207-217; Ђурић, *Три догађаја*, 76-87; Гроздановˊ, *Охридско ѕидно сликарство*, 54- 59.

[658]Idem, *Охридско ѕидно сликарство*, 54 - 59 (со наведена постара литература).

[659]Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака*, 199-200.

конзерваторски работи во 1982 год., по направени хемиско-квантитативни, минеролошко-петрографски и ренгеноструктурни испитувања на малтерите и пигментите; како и испитувања на техниката на сликање било утврдено дека малтерот и пигментите содржат ист состав како тој во наосот и слојот малтер и фрески на јужниот и западниот фасаден ѕид [660]. Ова би го потврдило мислењето на научната јавност, дека ктиторската композиција настанала брзо по завршувањето на сликарството во наосот [661]. Сликарството на фасадниот јужен ѕид претрпело доста оштетувања, во 1480/81 год. било прекриено со втор малтерен слој со фрески, што го зачувало до одредена мера првобитното сликарство, но невниманието при конзерваторските работи во 1958 год., како поставувањето на скелето и бушењето на делови на ѕидот нанеле неповратни штети. Долгогодишната негрижа довела до тоа и сочуваниот колорит по конзервацијата денес да е скоро изгубен. Од сочуваните натписи денес се сочувани само контури [662].

Новонастанатата геополитичка положба на Охрид во рамките на српската држава, се одразила врз претставата на ктиторската композиција во Св. Никола Болнички [663]. Иконографската шема ги следи вообичаените традиционални шеми на претставување на ктиторите веќе воспоставени во сликарството на Немањиќката држава [664].

Патронот на храмот е насликан во лунетата над западниот влез. Допојасната претстава на свети Никола е скоро идентична со неговата претстава до олтарот на јужниот ѕид во наосот. Мирилискиот епископ е поставен фронтално како сед проќелав старец, со кратка бела брада и мустаќи, внимателно

---

[660]Се работи за слојот фрески кој се наоѓа под денешниот од 1490/81 год. Од овој слој е видлива само сонда покрај ликот на св. Климент во медаљон, каде се забележало присуство на натпис во грчка редакција, според мислењето на конзерваторската екипа се работи за ктиторски натпис.

[661]Т. Станишева, *Резултати од истражувањето на живописот во црквата Св. Никола Болнички-Охрид*, Лихнид 6, 1988.

[662]Ние ќе се осврнеме на натписите согледувајќи ги преку досегашните научни трудови кои ги објавиле и обработиле.

[663]С. Ћирковић, *Срби у средњем веку*, Београд 1995, 4; E. Blangez-Malamut, M. Cacouros, *L'image des Serbs dans la rhétorique byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle*, in: Byzantium, Identity, Image, Influence, ed. Fl. Karsten, Copenhagen 1996, 97–122.

[664]М. Кашанин, *Српски средњевековни портрет,* Уметнички преглед 9, Београд 1938, 260; Радојчић, *Портрети српских владара*, 57, таб. XVIII, сл. 26,27; Ћурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУ 4 (1968), 76-87, сл. 2; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и плмића*, in: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Београд 1995, 296; Д. Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности,* ЗМСЛУ 38 (2010) 35–78.

разделена на средината и помалку строг лик. Св. Никола носи епископска облека, колористички иста и изведена како и на претставата во наосот. Неговиот стихар е темносин, фелонот е во темноцрвена боја, бел омофор на кој се сочувале два црни крстови. Со десната рака благословува, а со левата која е прекриена со омофорот и фелонот, придржува затворено евангелие. Одвоен е од останатите учесници со фриз од листови и лозови гранчиња.

Лево од св. Никола е ктиторот на храмот, архиепископот Никола. До неговиот лик некогаш постоел натпис кој се читал како ΝΙΚΟΛΑΟΣ Ο Α(ΓΙ)ΩΤ(Α)Τ(ΟΣ) ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ [665] (црт. 8) [666], необичната титула на охридскиот архиепископ не се сретнува на останатите негови портрети. Вообичаено, свештенството од понизок ранг се обраќале кон охридскиот архиепископ со *„сесвет",* додека византискиот цар и вселенскиот патријарх му се обраќале на охридскиот архиепископ со *Ὁ ἁγιώτατοζ* (најсвет) или *μαχριώτατοζ* (далекусвет) [667]. Во српската светосавска традиција, патријарсите имале епитет *„преосвештен",* со потпаѓањето на Охрид и неговата архиепископија под српска власт, титулата на охридскиот архиепископ станала поскромна [668].

Архиепископот Никола е претставен фронтално, благо свртен кон десно, како ги подава двете раце кон св. Никола. Врз бел стихар украсен со две вертикални црни ленти и тесни ракави, носи сакос со ракави на кои има црни крстови [669], по должината се распоредени наизменично темноцрвени крстови и е порабен со златна лента навезена со листови и ластери од винова лоза [670]. Тесниот омофор украсен со три црни крста по должината паѓа слободно. На рацете носи епиманикија богато украсена со скапоцени камења и низи од бисери.

---

[665]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 54. Денес од натписот останале само контурите помеѓу кои биле напишани буквите.
[666]Бошковиќ, *Неколико натписа*, 12.
[667]Idem., *Охридско сидно сликарство*, 54.
[668]Ibid, *op. cit.*, 54.
[669]За основните карактеристика и изгледот на архиерејскиот сакос, v. P. Bernardakis*, Les ornements liturgiques chez les Grecs,* Echos d'Orient V, Paris 1901–1902, 132; T. Papas, *Geschichte der Messgewander*, Munchen 1965, 109; E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*, Uppsala 1976, 19–26; Ch. Walter, *Art and Ritual*, 16–19; W. Woodfin, *Liturgical Textiles*, ed. H. C. Evans, Byzantium. Faith and Power (1261–1557), New York 2004, 297.
[670]Во Охрид, како што пишува учениот Димитрија Хоматијан, v. P. Bernardakis, *Les ornements liturgiques*, 132; сакосот се носи само на три празници: Божиќ, Велигден и Педесетницата. Исто така, охридските архиепископите носеле сакос, кој не бил пурпурен туку бел, украсен со крупни црни крстови, v. T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus*. In: Revue des études byzantines, tome 27, 1969, 109–110; E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins*, 17, 19–20; Walter, *Art and Ritual*, 18; Woodfin, *Liturgical Textiles*, 297.

Неговиот портрет во Св.Болнички е карактеризиран како еден од неговите најуспешни, на кој се забележува силна личност со изразени црти на лицето, темна коса и брада со средна должина која завршува во два дела [671]. Околу главата има жолт нимб, со што се нагласува возвишеноста на неговото достоинство. Иако денес неговите стапала не може да се видат [672], наведено е дека носел шпицести обувки кои биле карактеристични за дворскиот слој, свртени во профил кон патронот на храмот, што би назначувало движење.

Наспроти охридскиот архиепископ, на источната страна е претставата на крал Душан, нагласувајќи го хиерархиското првенство на владетелот. Кралот Душан е претставен фронтално, облечен во долг, темноцрвен дивитисион кој е богато украсен со навезени бисери кои формираат цветови и широка трака во долниот дел украсена со скапоцени камења и низи од бисери кои формираат ромбови. На лактите има полукружни нашивки богато украсени, а околу глуждовите златни епиманакии навезени со скапоцени камења и бисери. Лоросот, исто така богато украсен со скапоцени камења и бисери, се спушта вертикално по средина на телото, завиткан е околу половината и превртен преку левата рака. Заради поставувањето на скелето кое служело за конзервација на црквата, оштетен е половина од ликот на српскиот крал. Така се назира дека се работи за млад човек, со темна долга коса, зачешлана зад ушите и ретка црвенкаста брада поделена на два дела и мустаќи. На главата носел круна од типот камелавкион, со перпендулии од бисери [673]. Во десната рака држи скиптар, а во левата акакија [674]. Стоел на овална црвена перница која денес не е сочувана. Иако оштетен, ликот на српскиот крал добил внимателен ликовен третман. Светлите тонови и скоро незабележливите потези на четката, укажуваат дека нагласокот е ставен на онтологијата, односно на овој начин сликарот ни укажува

[671]Ch. Walter, *Portraits of Bishops appointed by the Serbian Conquerors on Byzantine Terrritory*, u: Byzantium and Serbia in the 14th Century, Athens 1996, 292

[672]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 55, црт. 7; Д. Војводић, *Слика световне и духовне власти у српској средњевековној држави*, ЗМСЛУ 38, Нови Сад 2010, 35-78, 59–60, 63, 72, сл. 10.

[673]За иконографијата, потеклото и употребата на *kamelaukion* круната, v. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, 80.

[674]*Akakia* е знак на империјална моќ во Византија. Таа е насликана на скоро сите претстави на Византиските и Балканските соверени. На портретите на владетелите од намањићката династија, таа зема форма на црвен свиток врзан со црвен конец. Константин Порфирогенит споменува дека императотор треба да ја држи акакијата во десната рака, но во поголемиот броја претстави на српските владетели, тие ја држат во левата рака како што е и случај во Свети Никола Болнички во Охрид, v. J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos, Traité des offices,* Paris 1966, 201-202; Војводић, *Слика световне и духовне власти,* 59-60.

дека портретираниот крал Душан е вистинско битие, преку натуралните тонови и играта на светло и сенка, сликарот се обидел да пренесе нота на раскажување. Така, владетелот не е имагинарна фигура, туку личност која постои. Дескрипцијата на ликот: крупните очи и тенките, високи веѓи, црвенкастата брада со тенки бркови, како и долгата коса, поткрепено со румениот инкарнат треба да ја изразат спиритуалноста и човечноста на портретот.

Покрај десното рамо на кралот Душан се забележуваат остатоци од испишан натпис со црни букви во српска редакција (црт. 9) [675]. Портретот како и владетелската инсигнија се слични со останатите претстави на крал Душан, кои претходеле на охридската [676]. Натписот во Болничката црква ја содржи најпотполната титула на српскиот крал пред 1346 год. [677]. Она што е забележително е вториот дел на натписот каде покрај *„српските и поморските земји“* за првпат во полна форма се наведени *„бугарски и грчки земји*. [678]. Покрај ваквата формулација на Душановата титула, истата неа ја среќаваме и во интитулацијата на неговата повелба за манастирот Св. Богородица Перивлепта која е датирана во есента 1345 год. [679].

Кралицата Јелена стои фронтално на црвен супедион на кој е поставена овална пурпурна перница, стапалата се свртени накај нејзиниот сопруг. Ликот е изведен внимателно, со висок тенок нос и веѓи, големи очи и усни. Облечена во богато украсена гранаца со широки и долги ракави порабени со крзно од хермелин на кои висат перибрахиони [680]. Десната рака е подигната и ја подава кон крал Душан, додека во левата, со отворена дланка [681], држи тенок скиптар кој завршува со голем скапоцен камен. На главата носи висока круна од отворен тип, од која висат низи од бисери на кои се прицврстени округли наушници украсени со бисери [682]. Пурпурен мрежест вел ја покрива долгата коса и паѓа зад грбот.

[675]Бошковић, *Неколико натписа*, 13.
[676]Радојчић, *Портрети*, 83-84.
[677]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 57.
[678]Бошковић, *Неколико натписа*, 13; Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 57.
[679]А. Соловјев, *Одбрани споменици српског права*, Београд 1926, 128.
[680] Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 50.
[681]По правило византиските и српските владетелки на портретите од XIV век, скиптарот го држат помеѓу испружени прсти на раката спуштена покрај колкот. Дури и да е раката подигната до висина на градите, како на пример портретот на Јелена од Кучевиште и Љуботен, прстите не се затворени, туку испружени, v. З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту*, Зограф 16 (Београд 1985), сл. 1; eadem, *О владарским портретима у Љуботену*, сл. 1 и 4.
[682]Радојчић, *Портрети*, 83-84.

Лоросот се спушта вертикално по средина на телото. Ликот на кралицата не е идеализиран, напротив, тенкото и издолжено лице го красат крупни очи, тенок нос и полни усни. Големо внимание било посветено на изведбата и деталите на гранаката?, во ромбовидно шрафирани полиња се исцртани кругови со листови, исти такви се јавуваат и на портретот на Симонида во Кралевата црква [683]. Овој мотив бил доста чест на јужноиталијанските ткаенини од XI и XII век [684].

Преку портретите се изложувала слоевитата владетелска идеологија, која се однесува не само на суверенот и династијата туку и на државата и народот, а темел на земната власт на секој самостоен и легитимен владетел била Божјата милост како извор на владетелскиот суверенитет [685]. Претставата на Христос кој благословува од сегмент од небо над портретите на владетелите е вообичаен начин за изразување на мислата за инвеститурата на суверенот и легитимноста на власта добиена од Бога [686]. Таков е и случајот со Болничката црква. Во трослоен сегмент од небо насликан е Христос Емануел, облечен во темноцрвена туника врз која има темносин химатион. Двете раце се раширени во став на благослов и ги допира нимбовите на крал Душан и кралица Јелена.

До кралицата Јелена е насликан младиот крал Стефан Урош. Натписот до неговото десно рамо е и денес препознатлив, испишан со црни букви во српска редакција (црт. 10) [687]. Поставен е фронтално, со жезло во десната рака и акакија во левата. Носи долг пурпурен дивитисион кој е украсен со бисери кои формираат цветови, декоративна златна трака во долниот дел и златни крстови во висина на колениците, на лактите на рацете има полукружни опшивки, а на глуждовите златни и украсени со бисер, епиманикии. Лоросот се спушта вертикално, превиткан околу телото и префрлен преку левата рака. На главата носи висока круна од отворен тип, украсена на врзовите со три големи скапоцени камења. Неговиот лик е нежен, со големи очи и висок нос, кратка темна коса. Младиот крал е облечен исто како и неговиот татко, со истите инсигнии, освен круната што го симболизира неговиот статус на престолонаследник. Во византиската уметност скоро секогаш престолонаследникот - совладетел бил

[683]Ковачевић, *Средњовековна ношња*, 192-193.
[684]Idem, 195.
[685]С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*. Дипломатичка студија, Београд 1997, 9, 60-69; Д. Војводић, *Портрети владара,* 265–297.
[686]Grabar, *L'empereur*, 112–122, 176–177.
[687] Бошковић, *Неколико натписа,* 13; Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 57.

сликан со инсигнии какви што носел и владетелот, со по некоја, скоро неприметна разлика. Се истакнува дека при претставувањето на таквите разлики немало строго почитувани правила и тие разлики имале само пригоден карактер [688].

На најисточниот дел на јужниот ѕид се претставите на св. Сава и св. Симеон Немања и двајцата во фронтален став, носејќи ги инсигниите на нивниот статус.

Свети Сава претставен како проќелав сед старец, со густа широка и заоблена брада, стои на овална пурпурна перница. Облечен е во бел стихар со тесни ракави врз кој носи бел сакос на кој се менуваат бели и црни крстови, порабен со тенка златна лента навезена со листови и ластери од винова лоза [689]. Тесниот омофор украсен со три темноцрвени крста по должината паѓа слободно. На рацете носи епиманикија богато украсена со скапоцени камења и низи од бисери, полукружни опшивки украсени со бисери на лактовите и златна лента на надлактицата. Десната рака ја подигнува нагоре, а во левата држи затворено евангелие.

Свети Симеон Немања е претставен како монах, во темен аналав, преку кој има темнокафена мандија со кукулка на главата. Со двете раце пред себе држи бел крст со две пречки.

Портретите на владетелското семејство се карактеризираат со строга фронталност и канонски ставови кои оригинално биле дел од константинополскиот дворски церемонијал и се јавуваат на многубројните

[688]На портретите во ракописот Paris. gr. 510 (fol. B-I i B-V) синовите на Василиј I носат само потенки и поскромно украсени венци за разлика од нивниот татко, додека другите инсигнии се скоро идентични. Во ракописот Vaticanus Urb. gr. 2 (fol.19-V), Алексеј Комнен како цар-совладетел има малку помал и пократок лабарум од владетелот Јован II, а круната е малку над челото поинаку украсена. На нивните портрети во Св. Софија во Константинопол се разликува само бојата на орфаносот. Сосема мали разлики постоеле помеѓу орнатот и инсигнијата на Михаил VIII Палеолог и Андроник II на портретите од Аполонија. Андроник II имал поскромна опшивка на долната бордура и на страниците на сакосот, стоел на помал супедион. Богато навезената натшивка на сакосот е единствената разлика помеѓу претставите на Мануел II во однос на неговиот син Јован во минијатурата во ракописот MS Ivoires 100 (fol. 2) од Лувр. За обичајот престолонаследникот, кој ако бил крунисан, да носи во одредени прилики стема? и облека слична на владетелот, се зборува во списите на Псеудо - Кодин. Cf. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts,* Leiden 1976, fig. 7, 46,48-51, 62-64, 93; C. Mango, *Materials for the Study of St Sophia at Istanbul,* Washington 1962, fig. 17, 18; H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, Abb. 16-19, Tf. 101-107; V. J. Djuric, *Les portraits*, fig. 10, 13.

[689]За разлика од охридските архепископи, српските биле претставувани во пурпурни, ретко во бели. Таков пример е само претставата на св. Сава во наосот во Дечани, најверојатно во Баљевец кај Рашка, потоа во Љубостиња, Каленич и непознат архијерej во Сисоевец, охридската претстава би била прва, v. Т. Стародубцев, *Сакос црквених достојанственика у средњевековној Србији*, Византијски свет на Балкану 2012, 523-550 (со примери и соодветна литература).

претстави на ромејските цареви [690]. Од византискиот двор се преземени и империјалниот костим и инсигниите со кои се сликани [691].

Последната претстава на фасадната страна на јужниот ѕид во Св. Никола Болнички, долго време се сметала дека не е дел од ктиторскта композиција. Тоа е претставата на свети Трифун. Насликан на крајниот западен дел од ѕидот, оддвоен е од останатите учесници со тенка црвена лента која изгледа како рамка. Ова било причината неговата претстава да се смета одделно, а не дел од ктиторската композиција. Меѓутоа, кога нема да се земат во предвид менолошките илустрации, постојат два основни типа на сликање на неговата претстава одвоено. Еден е во рамки на поширока група маченици, на кои припаѓа и вториот случај е во близина на историски портрети. Од локацијата произлегува и улогата на неговата претстава во рамките на монументалното сликарство.

Св. Трифун е светител со потекло од Мала Азија (III век), неговиот култ бил почитуван и во источната и во западната црква. Според хагиографската и панагиричната литература, светителот бил мачен и пострадал во Никеја, неговите чуда биле поврзани со исцелувања, особено опседнатост со лоши духови, трески и укоченост, делувал и убедувал со помош на моќта на христијанскиот Бог преку цветањето на лилјанот во текот на зимски месеци [692].

Свети Трифун стои фронтално. Претставен е како голобрад млад човек, со нежно округло лице и деликатни фацијални црти. Кратката виткана коса му е зачешлана зад ушите. Облечен е во долга сина туника, порабена со дебела пурпурна лента, богато навезена со ромбовидни полиња во кои има ластари

---

[690]J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos*, Traite des offices, Paris 1966, 200--204; С. Радојчић, *Портрети српских владара*, 28; T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paleologues*, in Art et societe a Byzance sous les Paleologues, Venise 1971, 101-104; Д. Војводић, Персонални састав слике власти у доба Палеолога. Византија – Србија – Бугарска, ЗРВИ 46 (2009) 409–433.

[691]J. L. Ball, *Byzantine dress. Representations of secular dress in eighth to twelfth century painting,* New York 2005, 11-37; (ed) K.Dimitrova, M. Goehring, *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages,* Turnhout: Brepols 2014; M.Kapustka, W. T. Woodfin*, Clothing the Sacred. An Intorduction*, in: Clothing the sacred: medieval textiles as fabric, form, and metaphor, Textiles studies 8, ed. M. Kapustka and W. T. Woodfin, Emsdetten – Berlin: Edition Imorde2015, 7–11.

[692]За житието на Св. Трифун, v. *Vita s. Tryphonis*, PG 114, 1311-1328; за животот, чудата и делата, v. *AS*, *Novembris*, IV, Bruxellis 1925, 318-383. Cf. H. Delehaye, *Synaxarium*, 437; A. Amore, *Tryphon*, Lexikon f. Theologie und Kirche X, Freiburg 1965, 382-383; idem. *Trifone e Respicio*, Biblioteca sanctorum, ed. F. Caraffa, XII, Roma 1969, 656-657; B. Bohm, *Tryphon von Phrygien*, Lexikon der christlichen ikonographie 8, Rom-Freiburg-Basel-wien (1976), 501-502. Како најпознато чудо се наведува исцелувањето на царската ќерка, од која по расправата со светителот излегол ѓавол во вид на црно куче. Оваа историја, како и неговото маченишство и чуда се забележани и во Лесновскот пролог кој во 1330 год. во манастирот Лесново го напишал Станислав Граматик (САНУ 53, 1. 130b-131a); cf. PG 114, 1315/C; J. Popović, *Zitija svetih za februar,* Beograd 1973, 5-12, особено 6-7.

винова лоза. Златна трака има и на надлактицата и околу глуждот на десната рака. Преку раменатa е префрлена црвена наметка која паѓа преку левата страна, закопчана на градите со аграфа од скапоцен камен и бисери. Двете раце се подигнати во висина на градите, во десната држи бел крст со две пречки, а левата е во став како и останатите маченички претстави во наосот.

На тлото на немањиќката држава, св. Трифун често се слика покрај историските портрети [693], што како исклучително почесна верзија, произлегувала од поврзаноста и почитуваноста на неговиот култ со и од страна на владеачката династија [694]. Св. Трифун во Болничката црква, без да го вклучиме патронот на храмот, стои како единствен светител покрај тогашното владетелско семејство, чии претстави се придружувани со актуелниот охридски архиепископ и родоначелниците на немањиќката династија: св. Сава и св. Симеон Немања. Издвојувањето на ликот на св. Трифун и неговата истакната локација во рамки на сликаната програма, упатува на заклучок дека бил особено почитуван и прифатен како заштитник на династијата, уште од времето на Урош I, и неговото претставување во рамки на монументалното сликарство е, всушност, во улога на династички патрон, многу слично на св. Стефан [695].

Св. Трифун имал две посебни симболични улоги кои му биле припишувани во средновековното српско сликарство, а тоа се заштитничка и фунерарна [696]. При првата, бил сликан во знак на духовна, застапничка потпора на владетелот, додека при втората неговото присуство носи сепулкуларно? значење. Во Св.Болнички неговата претстава ги исполнува и двете улоги согледувајќи ја во однос на просторниот програмски концепт на живописот.

---

[693]М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 246-247.

[694]Помеѓу спомениците од XIII век таков е случајот со Богородичната црква во Градец, v. Б. Живковић, *Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца*, Саопштења VIII (1969), 124, сл. 6; Д. Филиповић, Српски владарски гроб у средњем веку, Београд 1991, 85-86, 185 (наведува дека Св. Трифун е насликан во функција на заштитник на кралицата Јелена, ктиторката на храмот), cf. op. cit., 24. Во Свети Никола Болнички, С. Габелић, *О иконографији Св. Трифуна,* Културно наследство 28-29, Скопје 2004, 110. И во Св. Никола во Љуботен, v. З. Николовска-Расолковска, *О владарским портретима у Љуботену*, Зограф 17, 52, сл. 11-12 (со постара литература).

[695]Во Дечани, Св. Трифун е насликан на западната страна на крајниот северозападен столбец во наосот и негов пандан е св. Стефан, v. М. Марковић, *Појединачне фигуре*, 246-247, сл. 1-2. Истакнато место има и во Хиландар, во близина на олтарот, v. Тодић, *Српско сликарство,* 353; Марковић, Првобитни живопис, 226. Во црквата Св. Ѓорги во Речани, св. Трифун е насликан во лунетата на јужниот зид од олтарот наспроти претставата на св. Сава, v. В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици српског средњевековног сликарства у Метохији*, I, Старине КИМ II (1963), 80, сл. 16.

[696] Габелић, *О иконографији*, 116-117.

Во научната јавност, долго долго време е утврдена мислата дека ктиторската композиција во Св. Никола Болнички е ликовна илустрација на политичката ситуација, ставот и односот на српскиот владетел кон Охридската црква и новоосвоените византиски земји. Ктиторската композиција би била израз на Душановото сфаќање за автономните црковни организации кои биле во рамки на неговата држава [697]. Композицијата во себе ги содржи политичките односи помеѓу Охридската архиепископија, предводена од архиепископот Никола и српскиот владетел, под чија власт бил ставен Охрид од 1334 год. [698]. Според истражувањата на Ц. Грозданов и неговите изнесени мислења [699], по освојувањето на Охрид, Душан на Охридската црква ѝ оставил мала територија со која таа управувала, преземајќи го на себе правото да го постави нејзиниот поглавар [700]. Доколку се погледне портретот на архиепископот Никола, насликан во капелата на св. Јован Претеча во црквата Св. Софија во Охрид од средината на XIV век, се забележува специфичен епитет во титулата, „прв од Србија“, слично како што е титулиран првиот архиепископ на охридскиот престол по поразот на Самоил, архиепископот Лав, како „прв од Ромеите“ [701]. Појавата на овој епитет во титулата на охридскиот архиепископ индицира дека кралот Душан ја презел улогата на византискиот василевс при поставувањето и изборот на првиот човек на чело на Охридската црква, која барем формално ја задржала афтокефалноста [702]. По освојувањето на Охрид, архиепископот Антим Метохит го напуштил градот и се споменува како титуларен охридски архиепископ со престој во Константинопол, каде учествувал на неколку собори [703]. Истовремено, архиепископот Никола е невообичаено активен на државните собори во Србија: во 1346 год., во Скопје, заедно со српскиот патријарх Јоаникиј и бугарскиот патријарх Симеон ја поставува царската круна врз Душановата глава [704].

---

[697]Љубинковић, Ћоровић – Љубинковић, *Средновековното сликарство,* 132, Ђурић, *Три догађаја*, 77; Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 57-59.
[698] Месеснел, *Средњевековни споменици*, 176-177; Пурковић, *Српски епископи*, 49.
[699]Грозданов, *Прилози о познавању*, 207-214; idem, *Охридско сидно сликарство*, 57-59.
[700]Ibid, *passim*.
[701]Снегаров, *История*, 213; Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 57-59.
[702]Ђурић, *Три догађаја*, 78.
[703]K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur*, 110; H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, 14; H. G. Beck, *Kirche und Literatur in byzantinischen Reich*, 744; Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 60.
[704]Снѣгаровъ, *История на Охридската архиепископия*, 213; Веск, *op. cit.,* 744. Соборот на кој учествувал Антим Метохит во Константинопол се одржал во 1337 год., во време кога архиепископот Никола активно учевствувал на српските собори. Постои можност Антим Метохит

Ктиторската композиција во св. Никола Болнички нуди вредни историски сознанија за политичкате, религиозните и социјалните динамики од пред половината на XIV век, во архиепископскиот град. Охрид бил важен еклесиастички и административен центар во рамки на Душановата држава, седиште на Охридската архиепископија која ја задржала автономноста во рамките на српското царство. Фреската била веројатно ликовен израз на правен акт кој, по сè изгледа, постоел и писмено, но не е сочуван, а во кој би биле уредени односите помеѓу српската држава и црква, од една страна и Охридската архиепископија, од друга. Најверојатно, тоа би била владетелската повелба со која на Охридската архиепископија и се законско-правно одредени повластиците и правата, по примерот на византиските повелби [705].

Мислењето дека ктиторската композиција во Св. Никола Болнички покрај својата политичка содржина, е израз на правен акт, се потврдува преку иконографијата. Преставени се, едни наспроти други, поглаварот на Охридската црква наспроти владетелското кралско семејство, заедно со родоначалниците на Немањиќката династија. Тие требало да посведочат за постигнатиот споразум со кој, српскиот владетел ја признал самостојноста на Охридската архиепископија, додека Охридската црква ја признала српската власт и со тоа автокефалноста на Српската црква. Во живописот на територијата на Охридската архиепископија, пред, па и после композицијата од Св. Никола Болнички, не се насликани претставите на св. Сава и св. Симеон Немања. Нивните претстави во Болничката црква треба да сведочат за еден историски чин – помирувањето на двете цркви – кој сигурно бил и писмено запишан [706]. Во отсуство на владетелска повелба, оваа фреска се смета за правно-политички документ од исклучително значење.

да престојувал во Константинопол само како поранешен охридски архиепископ без епархија, во служба на цариградскиот патријарх, v. Гросданов, *op. cit*., 210.

[705]Гросданов, *Охридско сидно сликарство*, 57-59; Ђурић, *Три догађаја*, 79.

[706]Ibid., *Три догађаја*, 81. Во Византија се користеле слични иконографски решенија за да се презентираат правните и политичките сфаќања. Одреден број претстави од периодот од XI до XV век, сведочат за непосредното влијание на државата врз нивниот изглед. Таков е примерот со владетелските претстави изведени врз унгарската владетелска круна, v. J. Deer, *Die heilige Krone Ungarns*, Wien 1966, 11-88, Taf. I-X, XII— XIII (со примери и комплетна литература). Слично била илустрирана врската помеѓу Венеција и Византија во познатата Pala d`Oro, која се чува во олтарот на св. Марко во Венеција, cf. W. F. Volbach - A. Pertusi - B. Bischoff - H. R. Hahnloser - G. Fiocco, *Il Tesoro di San Marco*, *La Pala d'oro*, Firenze 1965, 5-9, Tav. I-II (со комплетна литература и анализа) Венецијанскиот дуѓд во тој период имал византиска титула „дука на Венеција и царски протосеваст“, што одговарало на византиското сфаќање за хиерархијата на власта. Поинакво мислење за портретот на дуѓдот на палатата дал H. R. Hahnloser, *Magistra latinitas und Peritia graeca*, Festschrift Herbert von Einem, Berlin 1965, 91-93; A. Pertusi, *Quaedam regalia insignia, Ricerche*

ЖИВОПИСОТ ОД 1480/1 ГОДИНА НА ФАСАДНАТА СТРАНА НА ЗАПАДНИОТ SИД

Изменетите политичко – општествени и социо - економски прилики под османлиска власт, новата административна поделба на областите на поробениот Балкан, довеле до нивна изолација, економска и културна стагнација [707]. Новонастанатите услови морале особено да го погодат средновековниот Охрид кој од најрана антика, поставен на трасата на Виа Егнатија, врската помеѓу Западот и Истокот, се развивал според содржините на својот живот во рамките на државите кои се менувале и на него оставиле траг. Од формите на урбанистичките решенија, богатството на архитектонски концепти, исклучителните ликовни содржини во фрескосликарството и иконописот до книжевната ризница значајна во светски размери [708]. Токму благодарение на ваквите силни врски со културната традиција, по првите децении на стагнација, во Охрид се јавуваат првите обиди за возобновување на културната традиција. Најпрво во ликовната сфера, а подоцна и со скромни архитектонски остварувања [709]. Едно од најраните такви остварувања е декорацијата на надворешниот западен sид на главната црква на охридската болничка енорија, Свети Никола. Во

---

sulla insegne del potere ducale a Venezia du- rante il Medioevo, Studi veneziani VII (Firenze 1966), 16-19. Фреските во припратата на манастирот Милешево, v. П Поповић, *Фреске ктитора у манастиру Милешеви,* Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор VII_ (Београд 1927) 89-95; В. Петковић, *Из старог српског живописа. Лик св. Саве у милешеви*, ibid. VIII, 1928, 107; N. L. Okunev, *Портреты королъй ктиторовъ въ сербской церковной живописи*, Byzantinoslavica II (Prague 1930) 76; Радојчић, *Портрети српских владара*, 18-22; Р. Грујић, *Када је грађен манастир Милешева*, Гласник Скопског научног друштва XV—XVI (1936) 356; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* Београд 1950, 189; Радојчић, *Милешева*, 9-10; ibid., *Старо српско сликарство*, 39-40; G. Millet, *Études sur les églises de Rascie, L'art byzantin chez les Slaves*, I, 1, Paris 1930, 168-169; И Б. Бошковић, *Неколико натписа*, 7-8.

[707]Б. Конески, *Културната улога на Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961; Т. Томоски, *Охрид од крајот на XIV век*, Зборник на трудови, Охрид 1961; Ц. Гроздановв, Охрид и Охридската архиепископија 157-187; Д. Ѓорѓиев, *Македонија под османлиска власт*, Историја на Македонскиот народ, Скопје 2008; P. Kuzman, *Ohrid: World Heritage Site*, Skopje 2009.

[708]Месеснел, *Средњевековни споменици*, 157-178; Bošković –Tomovski, *Средновековната архитектура во Охрид*, 61; Охрид и охридско низ Историјата, кн. I, Скопје 1985; С. Коруноски - Е. Димитрова - С. Грандаковска, *Средновековна Македонија, Доцновизантиски творечки процут - Време на уметнички синтези и креативни синергии*, МАКЕДОНИЈА Милениумски културно историски факти, Скопје 2013.

[709]Суботиќ, *Охридската сликарска школа*, 13-18.

годините што следеле црквата добила затворен трем од дрвена граѓа, во текот на XV век дрвениот трем бил заменет со зазидан простор кој ја следел првичната форма и добил функција на нартекс [710]. Од овој период е и сликарството на западниот надворешен ѕид, вториот слој фрески на јужниот ѕид и на источниот ѕид на јужниот параклис [711]. Од натписот испишан на крајот над западниот влез останала сочувана само годината 1480/81 [712].

ЖИВОПИСОТ НА ФАСАДАТА НА ЗАПАДНИОТ ЅИД

Големината на затворениот трем како и тематската целина која била избрана да се наслика на западниот надворешен ѕид, јасно го дели овој простор од концептот на сликарството во внатрешноста на храмот. Сите композиции на овој ѕид биле насликани со намера за експозиција на божественият план за Спасение, каде што луѓето ќе постигнат единство со Бог, и ќе добијат Живот, низ мистеријата на Инкарнацијата и сакраментот на Евхаристијата.

Во највисоката зона, на тимпанонот, централно е насликана допојасна фигура на Христос Емануел во сегмент од небо, фланкиран од архангелите Михаил и Гаврил (сл. 61). Иако живописот на западниот ѕид претрпел оштетувања, особено во партиите под таваницата, сепак, може да се согледаат основните иконографски карактеристики.

[710]Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду*, 157-178; Балабанов, *Нови податоци за црквата Св. Никола Болнички,* 31-44; К. Томовски, *Конзервација на црквата*, 95-100; Ѓурић, *Византијске фреске*, 67; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 37-39; Коруноски, Димитрова, *Византиска Македонија*, 138-139, S. Korunovski - E. Dimitrova, *Macedonia L`rte medievale dal IX al XV secolo,* Milano 2006.
[711]Миљковиќ- Пепек, *О датирању фресака*, 197-202; Г. Суботић, *Време настанка цркве Св. Николе Болничког у Охриду,* 45; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 37-45; Љубинковић - Ђоровић-Љубинковић, *Средновековното сликарство*, 125-136; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 194-195.
[712]Миљковиќ-Пепек, *О датирању фресака*, 197-202; Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 31.

ХРИСТОС ЕМАНУЕЛ. Христос- дете е облечен во бела кошула, вертикална црвена лента се спушта од десното рамо до појасот. Преку левата рака, заврзана околу половината, носи бледо жолта наметка [713]. Неговата претстава потсетува на претставата од олтарот во Св. Богородица Болничка, како и преставата на Христос Емануел од апсидата на Марков манастир [714]. На темната позадина, Христовата претстава излегува од шестокрака мандорла и благословува со двете раце. Ликот е доста оштетен, но се забележуваат контурите на облото детско лице на Богомладенецот. Покрај неговата претстава се забележуваат само неколку букви од некогашниот натпис *(Χριστ)ός Εμαν(ουήλ).*

Од втората половина на XIV век, Христовата мандорла го добива овој покомплициран изглед. Основното значење на овој тип Христова светлост се однесува на просторната манифестација на Божественото присуство [715]. Светата тајна на светлоста е присутна долго време во византиската аскетска традиција, во беседничките и химнографските текстови. Овие дела ја нагласуваат божествената природа на Спасителот, како и контраста помеѓу вистинската светлост и Сонцето [716].

---

[713]Христос - дете облечен во бела кошула со орнаментални украси и траки кои на рамената кои се спојуваат во појас под градите?, се слика во повеќе иконографски теми: во Недремано Око, v. B. Todić, *Anapeson*, 154–157, 162–163 (со примери); на бројни икони и фрескокомпозиции со Богородица која го држи Богомладенецот во прегратка, v. G. Бабић, *Епитети Богородице*,261–174 са литература и примери; исто, v. Татић-Ђурић, *Иконографија Богородице Страсне*, 293–298); а понекогаш и во рамки на композицијата Сретение, v. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 261–269). Значителен број претстави ја обединуваат идејата за Христовата смрт и страдањата изразени преку литургиско-поетски мотиви при богослужбата на Велики Петок и Сабота, v. B. Todić, op. cit. настанатите примери од византиската и српската уметност ги набројува А. Лидов, *Образ „Христа-архиерея"*, 5–19.

[714]За облеката на Христос Емануел во Марков Манастир, v. М. Томић, *Идејне основе тематског програма живописа цркве Светог Димитрија у Марковом Манастиру* (докторска дисертација) Београд 2017, 128. За мислењето дека овој вид облека се однесува на Христос - агнец, v. B. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 160, нап. 94. Исто мислење дели и М. Татић-Ђурић, *Богородица у делу Данила II*, 407.

[715]За иконографијата, значењето, теолошките основи и патрицистичките толкувања на мандорлата во византиската уметност, v. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, 5–24; Todorova, *Visualizing the Divine*, 287–296; eadem, *Orthodox Cosmology*, 143–154, особено146–153, cf. eadem, *New Religion-New Symbolism*, 47–64, особено 57–58. За формите на мандорлата, v. Мако, *Геометријски облици нимбова*, 41–593а геомерискиот облик на мандорлата од XIV до XVIII век, v. Charalampidis, *The Representations of the Uncreated Light*, 129–136. Cf. Todorova, *op. cit*., 58–59.

[716]За симболизмот на светлоста во канонот и проповедите на Јован Дамаскин, v. PG 96, cols. 546–576; Louth, *St John Damascene*, 234–242, 268–274. За толкувањето на Христос Светлост кај Симеон Нов Богослов, v. Andreopoulos, *Metamorphosis,* 185–192. За Христос Сонце кај Андреј Критски и Григориј Палама, v. PG 97, cols. 932 ff; *Saint Gregory Palamas, The Homilies*, 274–281. За мистицизмот на светлоста во неоплатонизмот и исихизмот дискутира, Хоружий, *Свет Плотинов и свет Фавора*, 29–37.

АХРАНГЕЛ МИХАИЛ. Архангел Михаил е насликан од левата страна. Неговата претстава е допојасна, свртен во тричетвртински став кон Христос, стои исправено и со двете раце држи сфера. Иако претставата е доста оштетена, може да се забележи дека бил облечен во темноцрвена туника, со двете крилја раширени во лет. Покрај главата е сочувано само името *(αρχαγγελος) μιχαελ.*

АРХАНГЕЛ ГАВРИЛ. На спротивната страна е претставата на архангел Гаврил. Неговата фигура е најоштетена во овој дел, може да се види дека се работи исто за допојасна претстава со раширени крилја.

АРХАНГЕЛ (сл. 62). Веднаш под претставите на тимпанонот е насликана, во мало квадратно поле уште една допојасна ангелска фигура. Овој пат ангелот е претставен фронтално, со главата благо свртена кон десно. Долгата виткана коса закитена со дијадема е зачешлана зад ушите и паѓа во две кадрици на рамената, младото лице го краси нежна насмевка. Облечен во богато украсена далматика и полукружен лорос украсен со скапоцени камења и бисери. Во десната рака држи жезло, а во левата сфера со Христовиот монограм. Двете крилја се шират зад неговиот грб. До неговата глава сочувано *(Ο ΑΡΧ)ΑΓΓ(ΕΛ) (γιεγ)κο(ύντι)(*?) [717]. Според сочуваните букви би можело да се работи за претстава на архангелот Јегудил.

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС (сл. 63). По вертикала, над јужниот влез во лунетата е претставата на Богородица со Христос- дете во рацете. Претставата претрпела големи оштетувања, воочлива е необично издолжена претстава на Богородица, поставена фронтално, благо свртена кон Христос со горниот дел на телото. Богородица е облечена во карактеристичниот темен мафорион, со жолт нимб околу главата, која благо е наведната кон Синот. Левата рака со која го држи Христос е прекриена со мафорионот, додека со десната одвај ја допира неговата десна нога. Христос- дете е насликан фронтално, ликот е целосно уништен. Облечен во кратка бела кошула од под која се гледаат босите нозе, во горниот дел има две вертикални црвени ленти кои одат хоризонтално на половината. Во левата рака држи затворен свиток [718].

[717]Единствен сличен пример, со иста идентификација, најдовме помеѓу претставите во куполната програма на Марков манастир.

[718]На иконата од црквата св. Богородица Перивлепта од XIV век, е насликана допојасна претстава на Богородица и Христос со иста иконографија, таа се поврзува со архиепископот Никола, v. М. Кондаков, *Иконография Богоматери*, сл. 78.

Белата Христова облека носи значење на смртта и полагањето во гроб. Овој елемент во иконографијата на Христовиот лик го симболизира платното (синдонот) во кое е повиено Христовото тело при неговото положување во гроб [719]. Симеон Солунски (†1429) дава опис за изгледот и симболиката на архијерејската облека која се носи при обредот на осветување на храмот [720]. Според неговото толкување белата облека претставува образ на Христовиот синдон при полагањето во гроб, а неговиот од до чесната трпеза го симболизира погребот [721]. Опасувањето на синдонот со три ленти, две вертикални и една хоризонтална на појасот, се прави во чест на Света Троица [722].

Претставата на Богородица со дете била често сликана над влезовите во византиските храмови [723]. Овој иконографски тип е развиен во византиската литература [724].

Претставувајќи ја втората тема во живописот на западниот фасаден ѕид (Евхаристијата), сликарот насликал монументална композиција на Чудесното умножување на лебовите (Христос храни 5000 души) (Матеј 14:15-21; Марко 6:35-44; Лука 9:12-17; Јован 6:5-13), наспроти која се Свадбата во Кана (Јован 2:1-11) и Чудотворниот риболов (Јован 21:1-14; Лука 5:1-11). Трите сцени се дел од екстензивниот циклус посветен на Христовите дела и поуки. Овој циклус може да содржи поголем број сцени од било кој друг Христолошки циклус, бидејќи во теорија, тука спаѓа било кој настан од Христовиот живот, помеѓу неговото детство и страдањата. Нивниот голем број им овозможувал на уметниците, што заради лимитираниот архитектонски простор што заради поголемото значење кое го имале другите циклуси, да избираат што ќе претстават. Дополнително, овој избор го отежнувал фактот што нема никакви канонски одредби кои сцени треба

[719]Todić, *Anapeson*, 154-155.
[720]PG 155, 309–310.
[721]Ἐπάνω δὲ τούτων περιβάλλεται ἀπὸ τῶν ὤμων σινδόνα λευκὴν, διήκουσαν ἄχρι τῶν ποδῶν, εἰς τύπον τοῦ Χριστοῦ τῆς επὶ τῷ ταφῳ σινδόνας, PG 155, 309 C.
[722] Καὶ τριςὶ ζώναις περιζώννυται τὴν σινδόνα είς δόξαν τῆς Τριάδος, v. Ibid.
[723]Cutler, *Transfigurations*, 115-17; Tatic-Djuric, *Vrata slova: Ka liku i znacenju Vlachernitise*, ZLUSM 8 (1972), 61-88.
[724]На пример, Кондакот на Роман Мелод за Раѓањето Христово, содржи игра на зборовите *thyra* (врата) и *anoigō* (да се отвори): *„Таа ја отвора вратата и ги прима даровите од Мудреците. Таа ја отвора вратата што не може да се отвори, низ која само Христос минал. Таа ја отвора вратата, онаа која била отворена но која на ни еден начин не била разгалена од даротна нејзината чедност. Таа ја отвора вратата, од која беше родена врата, новороденчето, Бог, за век и веков".* Темата е развиена од Езекил 44:2, v. R.J. Reichmuth, *Typology in the Genuine Kontakia of Romanos the Melodist* (Ph.D. dissertation, University of Minnesota, 1975), 104.

да се изберат, начинот на нивно групирање и бројот на учесниците во сцените[725]. Изборот на композициите во Свети Никола Болнички, зависел од теолошката образованост на ктиторот и уметниците.

Трите композиции се најимпресивните насликани на западниот фасаден ѕид и сигурно оставале голем впечаток врз верниците. И покрај одредени оштетувања и избледување на бојата на одредени места, главните иконографски карактеристики може јасно да се распознаат.

СВАДБАТА ВО КАНА (сл. 64). Од претставените композиции кои се дел од екстензивниот циклус посветен на Христовите дела и поуки во Свети Никола Болнички, Свадбата во Кана добила најмал сликарски простор, насликана лево над западниот влез во црквата. Свадбата во Кана (Јован 2:1-11), се сместува на почетокот на Христовата божествена манифестација на земјата и според теолозите, претставува негово прво автентично чудо и симбол на Евхаристијата [726]. Сликарот ја насликал свадбената гозба проследена со изведувањето на чудото [727]. Натписот кој бил испишан во горниот дел на сцената е во голем дел оштетен и тешко читлив. На левиот крај на долга правоаголна маса украсена со сончеви дискови кои ротираат кон десно, седи Христос на ниско петаголно столче со нозете поставени на жолта перница. Богородица следена од млад апостол, благо се наклонува кон Христос, претставувајќи го разговорот кој претходи на чудото во кој мајката го моли синот да им помогне на домаќините бидејќи снемало вино

[725]T. Gouma-Peterson*, Christ as Ministrant and Priest as Ministrant of Christ in a Paleologian Program of 1303,* in: DOP 32, Washington 1978, 202-203; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ,*197-241; P. A.Underwood, *Some Problems*, 132-133; V. J. Djurić, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Prôtaton*, Hilandarski Zbornik 8 (1991), Alice-Mary Talbot, *Old Wine in New Bottles: The Rewriting of Saints' Lives in the Palaeologan Period*, in Twilight of Byzantium, Princeton University 1989, 15-26; eadem, *Faith Healing in Late Byzantium: The Posthumous Miracles of the Patriarch Athanasios I of Constantinople by Theoktistos the Stoudite*, Brookline 1983, 7-13; T. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art,* Princeton 1993, 59; 37-89; R. Roussanova, *Painted messages of Salvation: Monumental programs of subsidiary spaces of late Byzantine Monastic churches in Macedonia*, Maryland 2005; М. Марковић, *Христова чуда и поуке*, in: В. Ј. Ђурић (ур.), Зидно сликарство Дечана. Грађа и студије, Београд 1995 139; И. Панџак Пинева, *Илустрација на циклусот Христови дела и поуки во фрескоансамблите на територија на Р. Македонија*, (магистерски труд) Скопје 2017.

[726]J. Chrysostom, *Commentary on Saint John the Apostle and Evangelist. Trans. Sister Thomas Aquinas Goggin*, Washington DC 1957, 219-21.

[727]A. W. Epstein, *Tokali Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia Washington,* DC 1986, figs. 27, 28; G. Soteriou-M. Soteriou*, Eikones tēs Monēs Sina*, 2 Vols. Athens, 1956-1955, 1: fig. 125; Petković and Bošković, Dečani, pl. CCXX.

(*Вино немаат* (Јован 2,3)). На масата седат младоженецот облечен во темноцрвена туника украсена околу вратот и ракавите со богат златен вез; невестата која е насликана како гледа кон гледачот со голема круна-*прополома* на главата и обетки, облечена во црвена туника украсена со бисери и бела наметка која ѝ ги покрива раменатa [728]. На самиот десен крај на масата седи домаќинот на гозбата. Сликарот вешто го вклучил и делот од евангелскиот текст во кој се опишува моментот на вкусувањето на виното (Јован 2,9), претставувајќи ја фигурата на постариот човек како ја подигнува десната рака во која држи чаша со вино и наздравува[729]. Во десниот дел на сцената, Христос ја благословува водата во шесте амфори претворајќи ја во вино (Јован, 2,6-7), додека еден слуга истура вода од мешина. Во позадината на левата страна еднобродна градба со покрив од сиви ќерамиди кои потсетуваат на крлушки, правоаголна врата над која има лунета. Црвен велум ја поврзува градбата со два столба на тој начин заокружувајќи ја првата сцена. Втората сцена (претворањето на водата во вино) се одигрува пред ниска парапетна ограда украсена со флорални мотиви. Литургискиот текст за Свадбата во Кана се чита во понеделникот од втората недела по Велигден. Во византиската егзегеза, трансформацискатa природа на чудото била асоцијација за излекување и духовна промена [730].

ЧУДЕСНИОТ РИБОЛОВ (сл. 65). *Чудесниот риболов* (Јован 21:1-25; Лука 5:1-11) е насликан веднаш над композицијата Свадбата во Кана. Во евангелските текстови се споменуваат два настани поврзани со чудесен риболов. Двата настани се случиле разделени еден од друг повеќе години, но и во двата случаи учениците ловеле риба безуспешно на Галилејското Море. Според Јован (21:1), Христос го вклучил Петар во риболовот за да ги научи учениците дека ако верно го следат и слушаат сите заедно ќе ја остварат божествената мисија. Петар е рибарот кој покасно треба да стане предводник на црквата и кој ќе треба да привлекува/лови нови поданици. При оваа случка, Христос за првпат му се обраќа на Петар со неговото ново име: *Симон Петар* (Јован 21:15), опишан е мигот кога Христос ги повикува првите 3 ученици, Петар и Андреј, Јаков и Јован, синовите Зебедееви (Јован 21:19). Вториот настан, според Лука (5:1-11), се случува по Христовото

[728]M. Parani, *Byzantine Bridal Costume*, in Dorima. A Tribute to the A. G. Leventis Foundation on the Occasion of Its 20th Anniversary, Nicosia 2000, 185, 204-205, 208,210.
[729]Roussanova, *Painted messages of salvation*, 78-79.
[730]John Chrysostom, *Commentary on Saint John*, 219-21.

воскресение и како таков се слика во рамки на циклусот посветен на Христовите поствоскресни јавувања. Лука вели, седум од учениците отишле да ловат риба една ноќ, но не фатиле ништо. Од брегот, Христос, кого не го познале ги прашал дали фатиле нешто, кога добил негативен одговор им кажал да ја фрлат мрежата десно од бродот. Го послушале и наеднаш мрежата натежнала. Тогаш го препознале својот учител, а Петар скокнал во водата и запливал во пресрет на Учителот, додека останатите го следеле со бродот влечејќи ја мрежата полна со големи риби. Во Свети Никола Болнички е претставен овој настан.

Во левиот агол е Христовата фигура, претставен како стои на брегот, со десната рака благословува, во левата држи свиток. Покрај неговите нозе, на карпестата земја се насликани риба и леб. Централниот и десниот дел на композицијата ја зафаќа Галилејското Море, претставен е Петар во водата како допливува до брегот, додека во малиот брод се насликани 11 ученици, тројца од нив како влечат мрежа полна со риби, додека другите го управуваат бродот. Претставувањето на сите 12 апостоли во рамки на оваа сцена е симболичен баланс на 12 кошници со леб претставени во Умножувањето на лебовите. Според евангелските текстови, покрај мноштвото народ само 4 од учениците биле, всушност, присутни на настанот. Во горниот средишен дел на композицијата денес се гледаат само маргините на неколкуте реда испишан текст во словенска редакција: „Фрлете ја мрежата од десната страна на лаѓата и ќе најдете...“ (Јован 21, 6) за кои дознаваме од конзеваторскиот извештај од 1959/60 г. [731]. Чудесниот риболов со оваа литургиска предлошка, во споменици на поширокатa балканска територија е дел од циклусот Поствоскресни јавувања, а не од Чудата. Како таков се среќава во сликарството на Лесново, каде е насликан веднаш над композицијата Архангел Михаил го спасува Цариград од Сараците [732]. Со оваа композиција завршува поствоскресниот циклус и започнуваат Христовите чуда. Во Грачаница (1321 г) е исто дел од поствоскресните јавувања [733]. Во храмовите од поствизантискиот период оваа композиција е сликана во Слимничкиот манастир(1606/7 г.), во Добрско? (XV), Сеславци (XV–XVI), Св. Ѓорги Победоносец во Младо Нагоричино (прва половина на XV), во Св. Богородица во Воскопоје

[731]Балабанов, *Нови податоци*, 32-44.
[732]Габелић, *Лесново*, 15-50.
[733]Тодић, *Грачаница,* 88.

(втора половина на XVII) и Св. Богородица во Зерват (XV) [734]. Токму заради тоа што се работи за поствоскресно чудо, тематиката на западниот ѕид во Св. Никола се објаснувала едноставно како есхатолошка, потврдувајќи ја со намената на црквата како гробница на архиепископот Никола [735], што се уште останува во теорија. Но, целиот концепт на западниот ѕид има многу повеќеслојно значење.

ЧУДЕСНОТО УМНОЖУВАЊЕ НА ЛЕБОВИТЕ (сл. 66). *Чудесното умножување на лебовите (Матеј 14:15-21; Марко 6:35-44; Лука 9:12-17; Јован 6:5-13*) или *Христос храни 5000 луѓе* зафаќа скоро половина од надворешниот западен ѕид, насликан како противтежа на Свадбата во Кана и Чудесниот риболов. Догматското значење на панданството на овие теми и нивната поврзаност со темите насликани под и над нив, го разгледавме погоре (Евхаристија, олтарски простор). Опишувајќи го овој настан, сите четири евангелија се сложуваат дека се случил во неколку епизоди, и тоа: 1. Христос ги зел петте леба, и гледајќи кон небото ги благословил; 2. Христос ги раскршил лебовите и ги дал на учениците; 3. учениците, еден по еден, ги разделиле лебовите помеѓу мноштвото народ (5000 луѓе, покрај жени и деца) кои добиле упатство да седнат на тревата во групи од 50 или 100 и да чекаат и 4. откако народот јадел, учениците *„ги собраа остатоците дванаесет кошници полни„* (Матеј 14:20) [736]. Сликарот од Свети Никола Болнички располагал со доволно архитектонски простор за да ги претстави сите четири епизоди, но од некоја причина се одлучил да претстави една невообичаена комбинација од сите четири. Најјасно воочлива е првата епизода: *Христос ги благословува петте јачменови леба* насликана во горниот лев агол. Насликана е скоро директно под монументалната фигура на Христос- ангел насликана во тимпаноното на западниот ѕид. Христос, благо поднаведнат гледа кон небото и со двете раце ги подигнува петте леба наредени еден врз друг кон полукружен сегмент од небо.

Десно од оваа епизода веќе следи фузија од останатите три епизоди. Претставен е Христос кој седи и благословува со десната рака, а во левата држи свиток. Десно е претставен апостол Петар кој ги држи петте леба. Млад апостол е

[734]В. Поповска- Коробар, *Ѕидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир*, Патримониум.мк 13 (Скопје 2015), 209-247; P. Tomo, *Restoration of the Orthodox Church Monuments in Albania,* Tirana 2005, 67, 78-79; Коруновски, Димитрова, *Византиска Македонија*, 138; Коруноски, Димитрова, Грандаковска, *Средновековна Македонија*, 1665.
[735]Суботиќ, *Охридска сликарска школа,*, 112-114.
[736]Underwood, *The Kariye Djami*, 285–289.

насликан лево од Христос. Благо наклонет и ги подава двете раце кон Христос прекриени со драперијата на неговата туника, на начин на кој им се покриени рацете на апостолите во сцената на нивното Причестување. Раздавањето на лебот, добило прилично проширен третман во рамки на целата композиција. Прикажани се неколку групи луѓе. Дванаесетте кошници се распоредени низ развиениот пејзаж. Шест младолики апостоли се претставени со кошници на рамо како се движат низ групите народ, додека пак апостол Петар е претставен како разделува леб меѓу 4 групи народ. Во евангелските текстови по Матеј, Марко и Лука, овој настан се посочува како поука за апостолите сами да пробаат да го решат проблемот со недостиг на храна, дванаесетте кошници во литературата се поврзуваат со Тајната вечера, но постои разлика во нарацијата и изгледа како рефлексија на есхатолошко месијанска конотација. Според Јован: Христос покажал безгранично гостопримство, великодушно давајќи им на луѓето тоа што им требало (леб) и повеќе (6.11). Слично на изобилството кое го обезбедил во Кана со претворањето на водата во вино. Христос добил шанса да го претстави својот карактер како оној кој дошол да ги благослови луѓето изобилно, со *„многу плодови"* (15.5-8), *„исполни со радост"* (15:11; 16:24) и *„дури со многу риба"* (1.14) сите да имаат благосостојба од *„изобилство... блаженство над блаженството"* (1.16). Кај Јован на самото чудо му е посветено помалку внимание (6. 1-13) отколку на поуката што ја носи (6. 22-7.1), веруваме дека во Свети Никола Болнички се работи за текстот по Јован, на тој начин рефлектирајќи ја евхаристичната тема преку целосниот концепт на западниот ѕид и претставувајќи го Христос милослив и спасител.

Композицијата Чудесното умножување на лебовите за првпат во византиската уметност се среќава во мозаиците во црквата посветена на Богородица и Христос Хора во Константинопол (1321 г.) [737]. Насликана на централниот свод над влезот во нартексот како пандан на Свадбата во Кана. Композицијата е доста оштетена, но споредувајќи ги сочуваните делови на мозаикот со скоро идентичната композиција од епископската црква Свети Никола во Куртеа де Арѓеш во Романија (градена 1352, живописана до 1376/7) [738], Андервуд дава комплетна иконографска реконструкција. Понатаму, оваа

[737]Underwood, *The Kariye Djami*, 286; исто така, 285-287.
[738]D. Simić-Lazar, *Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeș (Roumanie),* ZMLU (Нови Сад 2011), 9-40.

композиција е претставена во Раваница (околу 1387) [739], Сисоевац (по 1402) [740] и Калениќ (околу 1413г) [741]. Претставите во Раваница и Калениќ го следат иконографскиот модел од Арѓеш и Хора, додека Сисоевац и Свети Никола Болнички следат сосема друга шема. Фреските во Сисоевац се доста оштетени и тешко се репродуцираат, но постои можност аналогијата за оваа сцена да се бара во овој споменик.

Композициите Свадбата во Кана и Умножувањето на лебовите во Свети Никола Болнички, како и во Хора се претставени една спроти друга, централно над западниот влез во храмот. Во научната јавност оваа тематика на западниот ѕид во Болничката црква е припишувана на програмата на манастирските трпезарии, посочувајќи дека овој простор најверојатно се користел за тоа. Г. Суботиќ, го посочува примерот со Ставроникита и го потврдува со упатите кои ги дава Ерминијата на Дионисиј од Фурна, не навлегувајќи во подлабока анализа на сликаната програма [742]. Но, нартексот и неговата декоративна програма во Свети Никола Болнички, пред сè, биле во функција на подготовка и адаптација, место на покајание, молитва и медитација. Треба да се има на ум дека храмот посветен на свети Никола по неговата изградба и живописување бил предаден на Охридското сестринство, во чија грижа била целата болничка енорија. Нартексите на храмовите се исто така дефинирани и како места за жените. Во Типикот на манастирот Св. Богородица Кехаритомене во Цариград, се наведува покајничката улога на нартексот во кој се вели: „сестрите од манастирот треба да легнат наподот кога ѝ се обраќаат на игуменијата на манастирот при исповед. Со влегувањето во овој простор гледачот е пренесен во поинакво царство, овозможен му е поглед на возвишеното и реалност издигната над световните грижи“ [743].

---

[739]V. J. Djurić, *Solunsko poreklo resavskog živopisa*, ZRVI 65 (Beograd 1960), 111–128, idem, *Freske crkvice sv. Besrebrenika despota Jovana Ugljese u Vatopedu i njihov značaj za ispitivanje solunskog porekla resavskog živopisa,* ZRVI 64 (Beograd 1961), 125–137; idem, *La peinture murale de Resava*, in L'Ecole de la Morava et son temps, Symposium de Resava 1968, Belgrade 1972, 277–291.

[740]D. Milisavljević, *Sisojevac,* crteži fresaka, Beograd 2008.

[741]D. Simić-Lazar, *Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeş,* Cahiers Archéologiques, 34 (1986), 143–160; eadem, *Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeş (Roumanie),* 9-40.

[742]Суботић, *Охридска сликарска школа,* 112-114.

[743]E. Mitsiou, *The monastery of Kecharitomene and the contribution of the assumptionists to the study of female monasticism in Byzantium*, in: L'apport des assomptionnistes Français aux Études

***

Визиите и искуствата што се случуваат пред светиот простор на наосот на црквата се од особено значење. Тие вообичаено се од животоменувачки карактер и на некој начин ја рефлектираат функцијата на нартексот не само како медијаторски простор помеѓу несветиот надворешен свет и светоста на наосот, но исто така е и место на трансформациски искуства на лично и на ниво на заедница[744]. Литературните референци кои го потврдуваат визуелното искуство при влезот и предворјето на црквата се од особено значење. Тие помагаат да се дефинира нартексот како граничен простор, праг кој поврзува два света, профаниот, секојдневен живот со светиот, небесен универзум на градбата. Постојат извори кои спомнуваат дека верници преспивале во нартексите на храмовите. Во Житието на света Теодора Солунска од X в., се вели дека сестрите при манастирите преспивале во нартексот помеѓу одделни служби[745]. Во Житието на св. Елизабета Чудотворка се наведува епизода од нејзиниот живот во кој се вели дека при враќањето во нејзината родна Хераклеја имала визија за Св. Глеукерија во нартексот на црквата Свети Роман [746].

Една од целите во претставувањето на трите композиции циклусот Христови дела и поуки во монументалното сликарство во Свети Никола Болнички, била да се засили спиритуалното искуство уште при самиот влез во храмот. Функцијата на претставите е дефинирана со нивното поставување на место јасно видливо, обезбедувајќи позадина за литургиските читања, фунерарни и комеморативни обреди, покајание и исповед. Како што се композициите испреплетени со мноштво значења така просторот во кој се сликани е

Byzantines,(Paris 2017), 327-344; Г. К. Вагнер, Византийский храм как образ мира, ВВ 47 (1986) 174–180.

[744]Roussanova, *Painted messages of salvation*, 28-29; С. Бојанин, *Лечење биљем у средњовековној Србији. Основни преглед*, Годишњак за друштвену историју 1 (2012) 7–34.

[745]R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington DC 1987, 26; Idem, *Master Builders of Byzantium.* Princeton 1999, 123-25.

[746]A.M. Talbot, *Holy Women of Byzantium*. *Ten Saints' Lives in English Translation*, Dumbarton Oaks 1996, 132-33.

повеќенаменски. Сликарот од свети Никола Болнички создал композиции чија визуелна експресија е испреплетена со неколку слоевно значење, нивната наративност, голем број жанр- елементи се како траги кои гледачот треба да ги следи за да го сфати полесно значењето на пренесената мисла. Композициите од Христовите чуда и поуки во Свети Никола Болнички имале и еден вид профилактичка функција, сликани за да ја заштитат самата црква и верата во турбулентните времиња кои настапиле, покрај тоа да потсетуваат дека само преку истрајноста во верата верниците ќе бидат излечени телесно, но и духовно.

***

Фрескосликарството од XV век во Охрид, претставува транзициона фаза меѓу доцновизантискиот стил и раната поствизантиска уметност, под влијание на османлиското освојување. Охрид паѓа под Османлиите во 1395 г. [747], по што следува период на намалена монументална продукција, но и на адаптација на традицијата на новите политички и егзистенционални услови.

Сликарите кои ги извеле композициите и претставите на западниот фасаден ѕид се карактеризираат со рустичен ликовен израз. Ликовите се построги, без емоционална длабочина. Контурите се строги, со остри премини, без сенчање. Фигурите ја изгубиле елеганцијата со која се карактеризираат претставите во наосот. Драперијата се граничи со апстрактност и геометриски форми, без набори кои ја следат фигурата и кои би додале динамика на движењата.

Композициите се пренатрупани, со голем број учесници со несразмерни димензии на телата. Имитирајќи го стилот на нивните подобри претходници, се обиделе да изведат комплицирани архитектонски решенија кои резултирале со

[747]Суботиќ, *Охридска сликарска школа*, 112-114.

задушување на сцените и недостаток на перспектива. Пејзажот, пак, е апстрактен, со геометризирани форми на карпите и растенијата.

Колоритната палета се темели на земјени топли тонови, без скапите пигменти на сина и златна боја.

СВЕТА БОГОРОДИЦА БОЛНИЧКА

АРХИТЕКТУРА

Храмот посветен на Мајката Божја во Болничкото Маало е подигнат како еднокорабна градба со едноставна форма и тристрана олтарна апсида (сл. 67, црт. 5) [748]. Градбата во основата манифестира одредена варијација од правоаголната форма кон север со влез на јужната страна [749]. Одреден период по подигањето, храмот претрпел промени во архитектурата. Висината на старата градба во западниот дел ни дава можност да се согледа колку од стариот споменик бил задржан при конструирањето на новиот свод со попречен брод, судејќи според сочуваното сликарство на северниот ѕид, може да се заклучи дека подолжните ѕидови биле искористени од линијата на која се издигал стариот полуобласт свод [750]. Сочуваните фрески во олтарот, на источниот ѕид и првата зона на северниот ѕид, говорат дека црквата не била во лоша состојба кога била извршена интервенцијата во архитектурата. Преградената црква во голема мера ги задржала долните вертикални елементи на старата градба кои можеле да се искористат при подигнувањето на новата [751].

Градбата е изградена во груб ѕидарски опус, редови камени блокови со наизменично поставени редови тула. Скромна керамопластична декорација е изведена под покривот од тули, три реда хоризонтално поставени и три реда

[748]Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду,*157-178; Суботић, *Свети Константин и Јелена, 42-48*; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,*144; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 196-198.

[749]Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду,*157-178, исто така 196-197; Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 38-40; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,*144; Кузман, Димитрова, Ohrid. Sub specie Aeternitatis, 193.

[750]Суботић, *Св. Константин и Елена*, 36.

[751]П. Успенский, *Отчет о деятельности Русского археологического института в Константинополе в 1898 году,* Известия РАИ IV 3 (София 1899); Месеснел, *Средњевековни споменици у Охриду,*157-178, исто на 196-197; Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 38; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,*144; Мојсоска*, Богородица Болничка*, Охрид 2001; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 196.

тули во цик-цак линија. На северниот и јужниот ѕид на фасадата се скулптурално нагласени лунетите, без посебна декорација. Во 1955 год., од страна на Заводот за заштита на културно-историските споменци на НРМ биле изведени делумни конзерваторски интервенции. На западната страна, по целата ширина на црквата бил изведен полукружен лак од тула, над кој бил изведен ѕид од камен, со што западниот ѕид бил отворен кон нартексот, изграден во поново време.

Главна карактеристика на црквите со попречен брод е нивниот одраз во изразот на надворешната архитектура. Со создавањето на автономни држави во провинциите на Византиското Царство, меѓу другото, имало влијание и врз архитектурата [752]. Екстензивните градителски активности резултирале со создавање на локални градителски школи, секоја поседувајќи сопствени карактеристики, но продолжиле да се базираат на градителската пракса и архитектонските решенија од средновизантискиот период [753]. Иако се користеле и постарите архитектонски решенија, на територијата на балканските земји се јавуваат цркви со попречен надвишен травеј. Такви примери се наоѓаат на територијата на Епир, централна Грција, Евбеја и Пелопонез [754]. На територијата на Охрид, црквата Богородица Болничка не е осамена, со ваква архитектура се карактеризираат блиската црква Св. Константин и Елена (осумдесетти години на XIV век) [755] и св. Ѓорги во с. Годивје(XV век) [756]. На поширокатa географска територија, во рамките на Охридската архиепископија, во Драчката епархија се среќаваат црквата на манастирот Св. Преображение во с. Чатиште-Ѓирокастр (XV век) и св. Троица во с. Кардикак-Саранда (XVIвек) [757]. Единствениот средновековен споменик што е сочуван во цитаделата на Аргос, малата Богородична црква (1174) [758], црквата Св. Архангели (XIII век) [759], Богојавленската

[752]А. Орлάνδος, Συμβολή στη βυζαντινή αρχιτεκτονική, 1937.
[753]А. Орлάνδος, *Οι σταυρεπίστεγοι ναοί Ελλαβος*, ΑΒΜΕ Α (1935) 41.
[754]A. Orlandos*, Eglise a voute transversale*, ΕΕΒΣ, ΙΓ΄, 1937, 43.
[755]Ђурић, *Византијске фреске*, 265; Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 4-11.
[756]Црквата св. Ѓорги во Годивје се спомнува само во споредба со архитектурата на црквата св. Константин и Елена во Охрид, v. Д. Коцо, *Околу датирањето на црквата Константин и Елена во Охрид,* Годишен зборник ФЗФ (Скопје1954),191; Ђ. Бошковиħ-К. Томовски, *Средновековната архитектура во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 97; А. Николовски-Д. Ѓорнаков-К. Балабанов, *Спомениците на културата во НР Македонија*, Скопје 1961, 262; Суботиħ, Свети Константин и Јелена, 35.
[757]T. Pirro, *Kishat Pasbizantine në Shqipërinë e Jugut,* Tiranë, 1998, 324; H.Bílgín, Typological *Classification of Churches Constructed During Post-Byzantine Period in Albania*, Tirana 2013, 8-9.
[758]V. Konti, *«Συμβολή στην Ιστορική γεωγραφία του νομοῦ 'Αργολίδας »,* Σύμμεικτα 5 (1983), ρ. 176. N. Papachatzis, Mikene, Epidauros, Tiryns, Nauplia (1978), fig. 78; B. Charalambos, *L'Église de La Théotokos de la citadelle d'Argos*, In: Bulletin de correspondance hellénique. Volume 111, livraison 1, 1987, 455-469.

црква (XIV век) [760] и Св. Петка (XIIIвек) во Гераки [761]. На Коринт, црквата Св. Никола (1287) [762] и во Костур, црквата Св. Никола Магалиу (XV век) [763].

[759]G. Millet, L`Ecole, 50, 289; A. Orlandos, Eglise a voute transversal, 45, f.6.
[760]M. Panayotidi, *Les églises de Géraki et de Monemvasie*, Corso di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizantina 22(1975) 333-355.
[761]A. Orlandos, *Eglise a voute transversal*, 43.
[762]K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 197-199.
[763]A. Orlandos, *Eglise a voute transversal*, 121.

КТИТОР И ВРЕМЕ НА НАСТАНУВАЊЕ НА ЖИВОПИСОТ

Прецизното датирање на времето на настанокот на архитектурата и живописот на црквата Богородица Болничка е оневозможено заради недостатокот на сочуван натпис во црквата. Единствен податок кој научната јавност го има и преку чија непосредност може да се одреди времето на завршувањето на градителските и сликарските работи е текстот од пергаментно грчко четвороевангелие од Охридската збирка ракописи со рег. бр. Народен Музеј гр. бр. 75 [764]. Текстот е следниот:

† τὸ τοιοῦτον θεῖον ἅγιον εὐαγγέλιον ἦν τοῦ πανιερωτάτου ἐπισκόπου Σλανίτζης ἤτοι Πέλλης κυροῦ Ἀντωνίου ὅστις ὅτε ἦλθε(ν) καὶ ἶδε τὸν ναὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου ὃν ἀνήγειρεν ἐκ βάθρων ὁ πανοσιώτατος καθηγούμενος τοῦ ἁγίου Κλήμεντος ἔταξε τοῦτο ἵνα ἀφιερῶσι τῷ τοιούτῳ θείῳ ναῷ, ἐπιδὴ καὶ ἐπίτροπον ἔταξε τοῦτον εἶναι αὐτοῦ ἔτι ζῶν. Ἐπεὶ δὲ οὐκ ἔφθασεν ἀφιερῶσαι τοῦτο ἔτι ζῶν καθὼς καὶ ἔταξεν, ἐσυνέβη δὲ αὐτὸν ἀποδοῦναι τὸ κοινὸν χρέος ἐν τῇ ἐπισκοπῇ αὐτοῦ, μετὰ τὴν τούτου κοίμησιν ἀφιέρωσε τοῦτο κατὰ τοὺς λόγους αὐτοῦ ὁ καθηγούμενος Ἰάκωβος. Εἴ τις βουλληθῆ (!) οἵα δήποτε προφάση (!) λαβεῖν τοῦτο τοῦτο ἀπὸ τοῦ τοιούτου θείου ναοῦ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου ἵνα ἔχει (!) ἀντίδικον τὴν ὑπερευλο- γημένην Θεοτόκον ἐν τῇ φοβερᾷ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως καὶ ἐν τῷ αἰῶνι τούτῳ ἔστω καὶ ἡ μερὶς αὐτοῦ μετὰ τοῦ Ἰούδα καὶ μετὰ πάντων τῶν ἀσεβῶν. μηνὶ ἰαννουαρίῳ ἑνδικτιῶνος ς': † ἔτους ζωος † (6876 = 1368).
† Μνήσθητι κύριε ἐν τῇ βασιλείᾳ σου Αντωνίου ἀρχιερέως καὶ κατάταξον αὐτὸν ἐν ταῖς σκηναῖς τῶν ἁγίων σου [765]

Во текстот се вели дека епископот на Сланица [766], Антониј престојувал во Охрид и ја видел *од основа* подигнатата црква на Пресвета Богородица со

[764]Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 38; Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 144.
[765]Текстот во целост го препишал и превел Суботић, *Св. Константин и Јелена*, 39-40, кој е преземен во целост.
[766]Сланица или *Слáнитса*, била епархија на Охридската архиепископија уште од XI век, в.. С. Новаковић, *Охридска архиепископија у почетку XI века,* Изабрана дела Стојана Новаковића, II. Списи из историјске географије, Београд 2003, 61–102; B. Krsmanović, *The Byzantine province in change (On the threshold between the 10th and the 11th century)*, Belgrade–Athens 2008.

заложбата и средствата на игуменот на Климентовиот манастир и како свој дар на манастирот му го ветил споменатото четвороевангелие. Во меѓувреме, сланичкиот епископ починал со што бил спречен лично да го предаде дарот на манастирот и тоа го направил во негово име игуменот Јаков, во 1368 год. Освен податокот дека еден Богородичен храм во Охрид подигнал игумен кој бил на чело на угледниот Климентов манастир, внимание привлекува и информацијата дека сланичкиот епископ Антониј, а не ктиторот, го одредил епитропот кој требало да се грижи за манастирот. Овој детал навестува дека архијерјот од релативно далечна епископија престојувал одреден период во Охрид, каде што запознал доверлива личност на кого би можел да го довери манастирот. Последната вест во сочуваното четвороевангелие сведочи за цврстата врска помеѓу сланичкиот епископ со охридскиот споменик и неговиот ктитор.

За идентификување на првиот ктитор на Богородица Болничка, игуменот на Климентовиот манастир, чие име не се спомнува во записот, важно е прашањето дали се работи за истата личност на игуменот Јаков кој во име на епископот Антониј го приложил дарот. Во научната јавност не постои двојба дека се работи за истата личност [767]. Индицијата што неговото име не е наведено во првиот дел на текстот, туку само позицијата и улогата, се објаснува со спомнувањето на името во вториот дел од текстот каде што, пак, е изоставена неговата функција. Во случај да се работи за две различни личности и двајцата на позиција на игумен, би било нелогично да не се наведе таа информација.

Ако го имаме во предвид фактот дека архимандрит на Климентовиот манастир во периодот на изведбата на фрескодекорацијата во северното крило на нартексот на Богородица Перивлепта (1364/65) се викал Јован [768], тогаш ктиторот на Богородичниот храм дошол на чело на Климентовиот манастир во годините по 1365 год. [769].

Помеѓу сочуваните споменици во Охрид од шеесеттите години на XIV век, во стилски поглед единствено храмот во Болничкото Маало одговара на описот во пергаментното четвороевангелие. Богородичната црква, веројатно, била изградена пред јануари 1368 год., кога и бил напишан натписот: дарувањето на

[767]Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 38; Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 144.
[768]Ц. Грозданов, *Нови сознанија за живописот на Климентовата црква св. Пантелејмон во Охрид,* Семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје, 1976, 5—6.
[769]Грозданов, *Прилози познавању*, 215-221.

евангелието било инспирирано од веќе изградениот храм, на кој му недостигале дури и основните богослужбени книги. Останува фактот дека натписот споменува само подигнување, не и живописување, така што се дозволува можност фрескоживописот да настанал и нешто подоцна. Во периодот на шестата и седмата деценија во Охрид постоела и творела плодна локална сликарска школа и согледувајќи ја големината на храмот, може да претпоставиме дека живописувањето не траело долго и веројатно било изведено во периодот од 1365 до 1367 г. [770].

Со додавањето на горните, главно, сводни делови над постоечките вертикали на градбата, црквата Богородица Болничка добила сосема друг изглед. Доколку се спореди со блиската Св. Константин и Елена ќе се увиди дека двете цркви се многу слични, со исти размери и пресеци, општиот систем на изведбата на фасадата, особено начинот на наизменично менување на малтер, камен и тула, па дури и керамопластичниот украс во поткуполната зона наведува дека двата споменици настанале од истото градителско ателје во блиски временски рамки [771].

Покрај јужниот влез во црквата Богородица Болничка, во првата зона, во живопис кој се припишува на помладиот слој е насликана оштетена претстава на архијерej (сл. 68, црт. 6). Од неговата сигнатура биле сочувани неколку букви што не дозволувале читање. Денес претставата на овој непознат архијерej е дополнително оштетена [772]. Непознатиот архијерej е поставен во благ тричетвртински став, свртен кон десно, со подигнати раце во став на молитва [773]. Облечен во бел стихар кој е украсен со вертикални жолти ленти во долниот дел и на ракавите, врз него носи епитрахил кој е украсен со еден црн крст поставен по средината на вратот опкружен со винова лоза и скапоцени камења, додека по вертикала е украсен со крстови кои се самите внатре извезени со флорален орнамент. Архијерејот носи сакос во светли бои украсен со бисери навезени врз црвена лента и во горниот дел извезена винова лоза со темнозелена боја. Врз него вертикално се спушта омофор во светлосини тонови и три црни крстови.

[770]Суботиќ, *Свети Константин и Јелена*, 40-41.
[771]Ibid., op.cit., 42.
[772]Претставата на непознатиот архијерej ја донесува во цртеж, Суботиќ, Св. *Константин и Елена*, 42 на кој е нацртан архијерej во висина на вратот, но и тука отсуствува сигнатурата.
[773]Суботиќ, *Свети Константин и Јелена*, 42.

Лево од претставата, во висина на рамото се сочувани неколку букви недоволно за идентификација или било какво читање.

Се поставува прашањето кој е архиепископот кој ја презел реконструкцијата на храмот кога неговиот ктитор – игуменот на најпочитуваниот Климентов манастир во Охрид, би можел сè уште да биде во живот. Таквата постапка, секако била спротивно на правилата, па и во случај храмот да бил девастиран, што според состојбата на првичниот живопис знаеме дека не бил. Тој секако ќе морал да оддаде почит и на претходниот ктитор, а не да се претстави само себе си.

Постојат недоволно податоци за состојбата и случувањата во рамки на Охридската црква во последните децении на XIV век. Од натписот во црквата Мал Свети Климент која е подигната и живописана во 1378 год., е забележано дека поглавар на Охридската архиепископија во тоа време бил Григориј II, неговото име е забележано и во северната капела на црквата Св. Богородица Перивлепта, во 1364/65 год. [774]. Постои мислење дека по неговата смрт на архиепископскиот престол го наследил подеднакво почитуваниот деволски епископ со исто име [775]. Секако, во текот на последните две децении од XIV век, од периодот на завршувањето на фреските во Мал Свети Климент, па сè до потпаѓањето на Охрид под турска власт [776], на архиепископскиот престол мора да дошло до некоја промена. Г. Суботиќ го изразува мислењето дека деволскиот епископ во последните години од својот живот станал игумен на најпочитуваниот Климентов манастир и како таков имал полно право да направи интервенции врз малата црква во болничката енорија [777]. Ваквото мислење го решава прашањето за правото на вториот ктитор да изврши интервенции врз храм кој не бил негово ктиторство и со тоа да ја повреди волјата на основачот. Дали е тоа така останува отворено прашање. Сепак, мора да посочиме, доколку се согледа иконографската програма на помладото сликарство ќе се увиди живопис кој изобилува со исклучителни иконографски формули засновани на догматски, литургиски, хомилиски, апокрифни текстови. Спореден со живописната програма во Св.

[774]Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 43; Грозданов, *Охридско сидно сликарство,* 145-146, 152.
[775]Деволскиот епископ се споменува два пати во 1361 год. како ктитор на живописот на Богородичината црква во Заум и во 1364/5 год.како ктитор на северната капела во св. Богородица Перивлепта посветена на св. Григориј Богослов, v. И. Снегаров, *История,* I, 342.
[776]Ф. Баришић, *Византијски извори за историју народа Југославије I*, 271-288.
[777]Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 43.

Богородица во Заум и северната капела на Григориј Богослов во Богородица Перивлепта, се воочуваат голем број иконографски сличности [778]. Ова мислење останува да биде потврдено и со други, посигурни факти.

[778]Покрај големиот број сличности во рамки на композициите од Големите празници, најевидентни се претставите во олтарниот простор: во олтарот во Заум се претставени седум Свети Отци кои го носат името Григориј (во рамки на Литургиската служба на архијереите и во медаљони), во Богородица Болничка во олтарот сочувани се шест архијереи со име Григориј, додека сликарството во северната капела посветена на св. Григориј Богослов (светителот патрон на архиепископот Григориј II, Григориј Деволски и Гргур Бранковиќ, v. Гроданов, *Охридско сидно сликарство,* 139) е доста уништено, претставата на патронот светител била до олтарната преграда како пандан на Дејзисот, додека во рамки на Литургиската служба на архјереите на јужната страна е насликан св. Антониј.

ПРОСТОРНО ОБЛИКУВАЊЕ И НЕГОВОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ ТЕМАТСКАТА ПРОГРАМА НА ЖИВОПИСОТ ВО ЦРКВАТА

Со интервенцијата врз архитектурата на црквата св. Богородица Болничка, тематската програма на живописот во наосот била адаптирана од канонската програма развиена во постиконокласниот период за византиските цркви со една или повеќе куполи [779]. На мала архитектонска површина, насликана е програма од збиен тип која изобилува со елементи кои се неочекувани за овој тип градба. Иако голем дел од фреските се оштетени и уништени, може да се согледа во целина сликаниот репертоар како и да се утврди меѓусебната поврзаност на одредени делови. На површините на попречниот свод е насликана Небесната литургија, на пандантифите се евангелистите, во највисоката зона во наосот се композициите на Големите празници, под нив е циклусот Христови страдања и на северниот ѕид е сочувана композицијата Раѓањето на Богородица, во првата зона се сочувани поединечни светителски претстави [780].

Од наведеното се гледа тенденцијата за просторно обединивање на распоредот на сликарството во наосот по примерот на куполните градби.

[779]За референци за тематскиот програм на куполните цркви, v. O. Demus *Byzantine mosaic decoration*, London 1948; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 43-53; Papadopoulous, RbK I, 662-690. За односот на архитектурата и литургискиот обред во средниот и касновизантискиот период, v. Marinis, *Defining Liturgical Space,* 284–302.
[780]За попис на фреските на постариот живопис, v. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.

СЛИКАНАТА ПРОГРАМА НА ПОПРЕЧНИОТ ТРАВЕЈ

На сводот на попречниот брод на северната страна е насликан во медаљон Христос Пантократор, опкружен со текствите од Псалм 101 (102): 19-20, во средината е Бог Отец чиј медаљон го носат симболите на четворицата евангелисти и на јужната страна е приготвениот престол фланкиран од двајца ангели. На sидовите од попречниот брод се распоредени бестелесните учесници во Небесната литургија, додека на пандантифите се насликани евангелистите, помеѓу кои на источниот sид се насликани Христовите неракотворени ликови – Христос на св. Риза и на св. Ќерамида.

Според толкувањата на византиските теолози, храмот симболично го претставува Царството Божјо чија структура се рефлектира во смалена верзија. Сликаната декорација во храмовите ја следела истата идеја, со изборот на насликаните композиции и претстави доследно ја репродуцирала утврдената слика за светот [781]. Така, попречниот брод или куполата во просторната симболика на византискиот храм го означувала небото. Највисоката точка, односно сводот/калотата го носела значењето на небо над небесата, место каде престојува Христос [782].

ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР (сл. 69). *Христос Пантократор* е насликан на северната страна. Претставен допојасно, во фронтална поза како човек во зрели години со темнокафена, благо виткана коса која паѓа зад грб од страната на левото рамо [783]. Неговиот лик иако е оштетен, сепак, се забележува благо овално

[781]A. Grabar, *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, (Catalogue de l'Exposition, Musée Guimet), Paris 1953; idem*, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I, Paris 1968, 71-72.

[782]За космолошкиот симболизам во византиските цркви, v. A. Grabar*, La temoinage d'une hymne,* 41–67; Προκοπίου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 119–124 (за космолошкиот симболизам и соодветната иконографија), 147–184 (за космолошкиот симболизам на византиските куполни цркви во делата на христијанските теолози, v. McVey, *The domed churches,* 81–121; Вагнер, *Византийский храм*, 174–180; Бабиќ*, Краљева црква*, 34–35; T. Matthews, *Pantocrator,* 27–48. За претставувањето на небото во византиската уметност, v. A. Grabar*, L'iconographie du ciel*, 5–22. За иконографијата и декоративниот систем на куполата во античката и доцновизантиската уметност и нејзиното влијание на симболизмот на куполата во христијанската уметност, v. Lehmann*, The Dome of Heaven*, 1–27.

[783]За иконографијата и значењето на Христос Пантократор во куполите, v. Matthews, *Pantocrator,* 1-167, 183-191; G. Podskalasky, *Pantocrator,* ODB 3, 1574; E. Lucchesi-Palli, *Christus-Pantokrator* (Christus 2, E 2), LCI 1, 1968, 391-394; Capizzi, *ΠΑΝΣΟΚΡΑΣΩΡ*, 189-297 (177-359); Γθηόιες, *Ο*

лице со крупни очи и строг поглед и темнокафеава брада со средна должина и мустаќи [784]. Облечен е во пурпурен хитон со темноцрвен клавус и темносин химатион. Со дланката на десната рака, која излегува од помеѓу наборите на химатионот, Тој благословува, додека со левата рака придржува, необично дебело евангелие раскошно украсено [785]. Во краците на крстот во нимбот сочувани се само буквите на левата страна *Ο ΟΩ.* Интересен иконографски елемент е Христовиот гест со кој го придржува евангелието. Палецот на неговата десна рака е поставен скоро под прав агол, цврсто потпирајќи ја светата книга. Последните три прста се свиени, додека показалецот е исправен и одвоен од останатите [786].

ТЕКСТОТ ОД ПСАЛМ 101 (102):19-20 е испишан и тече, следејќи ја линијата на медалјонот. Испишан со темносини букви на златна трака, порабена со црвена лента. Текстот гласи: *(19) γραφήτω αὕτη είς γενεὰν ἑτέραν, καὶ λαὸς ὁ κτιζόμενος αἰνέσει τὸν Κύριον. (20) ὅτι ἐξέκυψεν ἐξ ὕψους ἁγίου αὐτοῦ, Κύριος ἐξ οὐρανοῦ ἐπὶ τὴν γῆν ἐπέβλεψε.* Стиховите во превод гласат: *Ова нека биде напишано за уште една генерација; и народот што ќе се создаде ќе Го слави Господа. Зашто гледаше од висината на своето светилиште; Господ гледаше на земјата од небото [787].*

Избраните стихови од Псалмот 101 (102), зборуваат за Бог кој престојува на небесата и бдее на човештвото, а местото кое Христос го има на сводот и

Βσδαληηλός ηρούιιος, 55-68; Παπακαζηοράθες, *Ο δηάθοζκος*, 61-71; M. R. Hesslinger, *Das Bild des Pantokrators im Kuppelmosaik von Santa Maria dell"Ammiraglio in Palermo,* in: Das Bild Gottes, 93-94, 100-1019 (93- 116); Vitaliotis, *Le programme iconographique,* 57-70.

[784]За погледот и значењето на истиот воопшто, v. Matthews, *Pantocrator*, 86-90.

[785]За гестовите и начинот на кој благословува Христос, v. ibid, *Pantocrator*, 90- 95.

[786]Христовиот гест со кој го придржува евангелието во Богородица Болничка се појавува за прв пат околу 1198-1203 год., во црквата Св. Апостоли во Константинопол, v. Бабиќ, *Краљева црква,* 64-65, н. 31). Кон крајот на XIII век се јавува во уметноста на Атика, во Оморфи Еклисији, v.Παπακαζηοράθες, *Ο δηάθοζκος*, 17, πίλ. 56, во Епир во Паригоритиса, v. Ibid., πίλ. 6 и во Охрид во Богородица Перивлепта, v. Ibid., πίλ. 1. Во првата половина на XIV век, овој елемент е присутен во Константинополските цркви: Богородица и Христос Хора, во лунетата на влезот во припратата, v. The Kariye Djami, 2, pl. 44 и во калотата на јужната купола на припратата, v. Capizzi, П*ΑΝΣΟΚΡΑΣΩΡ*, 327; како и во црквата Богородица Памакаристос, во јужниот надгробен параклис, cf. Belting, Mouriki, Mango*, Mosaics and Frescoes,* 48, fig. I, Key I; Capizzi, *ΠΑΝΣΟΚΡΑΣΩΡ*, fig. 17; потоа во Солун во Свети Апостоли, v. Ibid., fig. 117; Ξσγγοποσιοσ, *Ζ υεθηδοηή δηαθόζκεζης*, , 34-35, πίλ. 1), во Мистра во Богородица Перивлепта, v. Capizzi, ΠΑΝΣΟΚΡΑΣΩΡ, 288; Παπακαζηοράθες*, Ο δηάθοζκος*, πίλ. 36; Chatzidakis, Mystras, 80, fig. 48 и во Богородица Афендико,v. Габелиќ, *Лесново*, 53 и на Света Гора во Хиландар,v. Hostetter, *Hilandar*, CD-ROM). Во византиската уметност овој Христов гест е присутен и порано, околу 1100 год., кога била создадена куполната декорација на католиконот на манастирот Дафни, v. Vitaliotis, *Le programme iconographique*, pl. XIII, a; Ξσγγοποσιοσ, *Ζ υεθηδοηή δηαθόζκεζης*, 35.

[787]За идентификацијата на текстовите на свитоците на пророците како и натписите во куполите од периодот на Палеолозите на територијата на Балканот и Кипар, v. Т. Папамастοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου (1261-1453) στη Βαλκανική χερσόνησο,* Ioanina 1992, 32, 65.

односот кој верниците го имаат кон Него, го повторува сфаќањето за црквата како вселена.

Декоративната лента со испишан текст се среќава во голем број споменици од доцновизантискиот период. Од оние кои се слични со Болничката претстава ги издвојуваме: Богородица Перивлепта [788], во Св. Никита во Бањани [789], Заум [790], во Марков манастир [791], во Дечани [792], Богородичината црква во Пеќ [793], во Св. Константин и Елена во Охрид [794]. Орнаментална трака со истиот испишан текст од псалмите се среќава и во Св. Апостоли во Солун [795] и во Богородица Перивлепта во Мистра [796].

Текстот од Псалм 101 (102) не е присутен во сликарските прирачници, тој за првпат се сретнува испишан на свитокот кој го држи пророкот Давид во Дафне во куполата на манастирот Дафне [797].

Толкувачот на евангелијата од XII век, Ефтимиј Зигабен го толкува стихот 19 од Псалм 102 како Второто Христово доаѓање [798]. Со други зборови, Христос ги погледнал синовите смртни, им обратил внимание, увидел дека им е потребна помош и преку овоплотувањето слегол помеѓу нив, што е во склад со претставата на Пантократорот и испишаниот текст.

Испишаните стихови од Псалмот 101 (102) во Богородица Болничка се читаат за време на Велигденската литургија [799]. Овој псалм претставува еден од седумте покајувачки псалми [800]. Со тоа, текстот носи силна сотериолошка симболика.

СТАРЕЦОТ НА ДЕНОВИТЕ (сл. 70). Во потрагата за иконографско решение кое на непосреден начин би го комплетирал изгледот на трите божји лица,

---

[788]Единствено текстот врз декоратвната лента во Богородица Перивлепта е од Псалм 70 (80) 15-16, v. Т. Παπακαζηοράθες, *Ο δηάθοζκος*, 5, πίλ. 1.
[789]Марковић, *Свети Никита*, 110.
[790]Παπακαζηοράθες, *Ο δηάθοζκος*, 62.
[791]Томић, *Марков Манастир*, 44.
[792]Тодић, Чанак-Медић, *Дечани,* 337, сл. 259; Марковић, *Програм живописа*, сл. 2.
[793]Г. Бабић, *Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 377-382; Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 50-52.
[794]Суботић, *Св. Константин и Јелена*, 75-78.
[795]Παπακαζηοράθες, „Ο δηάθοζκος, 5, πίλ. 20α-β
[796]Chatzidakis, Mystras, 80 (fig. 48); Παπακαζηοράθες, „Ο δηάθοζκος, πίλ. 36.
[797]Суботић, Константин и Јелена, 71, н. 5.
[798]PG 128, 1095-1096.
[799]*Prophetologium, Fasc*. 5, L 41 q, 497; Gravgaard, *Inscriptions*, 32 (40).
[800]За значењето на псалмите во целина, v. W. D. Zorn, *The College Press NIV Commentary, Psalms*, Vol. 2, Indianapolis (IN) 2004, 249-252.

византискиот уметнички израз го претставил *Старецот на деновите*, чиј изглед се базира врз описот на пророкот Данило (VII, 9) [801]. Иконографскиот тип на Отецот настанал според визијата на Данило, без тежнеење да се претстави непосредно, бидејќи тој е невидлив, не може да се појави сам за себе, туку само во корелација со Христос [802]. Во Богородица Болничка, Бог Отец е насликан допојасно, со долга бела коса, поделена во брановидни прамени, зачешлана зад уши и бели мустаќи и брада со средна должина што завршува во два шилести прамени. Со издолжено лице и нос, благ поглед и подигнати веѓи. Облечен во бел хитон, црвен клавус и бел химатион. Десната дланка излегува од помеѓу превиткаииот хитон и благословува, додека во левата држи полуотворен свиток на кој се забележуваат само буквите *О.* [803]. Надвор од трикракиот нимб е испишан текстот *Ὁ παλεός ήμερων* [804]. Сликарите одбрале интересно иконографско решение за траката на медалјонот што го опкружува Бог Отец. Декоративната лента е исполнета со мали ромбови, поставени радијално во трите бои на византиското виножито: црвена, зелена и пурпурна [805]. Во библиските текстови виножитото се спомнува на четири места. Во Стариот завет, при договорот на Бог и Ное [806], се појавува во Визијата на Езекил [807], во Откровенијата, каде се вели дека верникот може да го види него седнат на виножито во слава десно од Отецот [808], и во Книгата на мудрост на Сирак [809]. Сите четири наративи имаат заедничка интерпретација на манифестацијата на светлина како знак за божественост, особено видена низ визии. Така, виножитото е неизбежен елемент од Христовото

[801]H. Gerstinger, *Uber Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinischslawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronoi und Paternitas (Otéchestwo) Typus, Festschrift W. SasZaloziecky zum 60. Geburstag*, Graz 1956, 79-82 (со постара литература); Л. С. Ретковская, *О появлении и развитии композиции „Ошечество" в русском искусстве XIV—XVI веков,* Древнерусское искусство XV - начала XVI веков, Москва 1963, 235-261; В. Н. Лазарев, *Об одной новгородской иконе и ереси аншиширинишариев*, Култура древней Руси, Москва 1966, 101-112; ре издание во Зборникот посветен на авторот и негови собрани текстови, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Москва 1970, 279-291.
[802]Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 18.
[803]Според упатствата во Прирачникот на Дионисиј од Фурна, се препорачува на свитокот кој го држи Бог Отец да се испиши текстот *„Јас и татко ми сме едно"* или *„Јас сум во Отецот и Отецот е во мене"* според Јн. X, 30; XIV,10, v. *Hermeneia*, 227.
[804]На ист начин е сигнирана и претставата на Бог Отец во рамки на композицијата Лествицата на Јаков во Св. Софија во Охрид, v. С. Радојчиќ, *Прилог за историју*, 362, сл. 52; Ј. Радовановиќ, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи*, ЗМСЛУ 4 (Нови Сад 1968) 26-64.
[805]За улогата и иконографијата на византиското виножито, v. L. James *Colour and the Byzantine rainbow,* Byzantine and Modern Greek Studies (Cambridge1991), 72-73.
[806]Genesis IX, 13.
[807]Ezekiel I, 28.
[808]Revelation IV, 3.
[809]Ecclesiasticus XLIII, 11-12.

вознесение, кое е симбол на повторното Христово доаѓање во слава како Страшен судија [810]. Коментирајќи ја Визијата на Езекил, Григориј Назијански смета дека виножитото индицира мир и договор помеѓу Бог и луѓето [811]. Арета од Цезареја (IX век) го карактеризира округлиот божји трон како манифестација на добрината на Бог *„што свети ко Сонце“* и последователно тие што прават добрина ќе сјаат исто [812]. Оваа тема е застапена и во коментарот на св. Василиј Велики за разликата помеѓу супстанцата и нематеријалното [813]. Во овој текст ги користи боите на виножитото да ја илустрира унијата на Светото Тројство. Во византиската уметност, нематеријалното виножито се јавува во претставите на Вознесението, Страшниот Суд и Христос во Слава, каде што формира единство со манифестацијата на божесвената светлина на која Христос седи и ги потпира стапалата [814]. Претставувајќи го на овој начин медалјонот на Бог Отец во Богородица Болничка, само ја нагласува симболиката на иконографијата на Светото Тројство.

ПРИГОТВЕНИОТ ПРЕСТОЛ (сл.. 71). Последниот медалјон во низата, насликан на сводот од попречниот брод, на јужната страна ја содржи претставата на Хетимасијата [815]. Медалјонот, за разлика од претходните два, не е порабен, туку претставува совршена светло сина сфера која ја носат четири херувимски претстави. Во средината е приготвениот престол на кој сè уште не го допрел тлото, туку го придржуваат два ангели во царски далматики во црвена и сина боја [816]. Под тронот е веќе приземјениот супедион на кој е поставен во средината златен пехар кој ја содржел Христовата крв, околу кој се распоредени три клинци. На седиштето на самата Хетимасија се атрибутите на Христовото учење и маченишство: на самиот потпирач се издига крст со две пречки со трновиот венец околу пресекот на подолгиот крак на крстот, исправено копје на левата страна и стап со сунгерот со оцет на десната страна. Темносината риза која Христос морал

[810]За толкувањата и примери за виножитото во рамки на Вознесението во рамки на хомилиските текстови, v. Григориј од Ниса, PG 46, 689; Јован Дамаскин PG 96, 843 и Лав Филозоф PG 107, 113.
[811] За коментарот на Григориј Назијантски за Визијата на Езекил, v. PG 36, 665 B.
[812]Andreas of Caesarea, *Sermon X*, 4. PG 106, 253B и 253C. Исто така, v. PG 106, 636C-D.
[813]Basil, *Letter 38*, PG 32, 333C-335C.
[814]Weitzmann, *Icons*, 44.
[815]За иконографијата на Хетимасијата, v. Grabar, *L'empereur,* 199-200; Th. von Bogay, *Zur Geschichte der Hetoimasie*, 58-61; Brenk, *Tradition und Neuerung,* 99; Franke, *Marginalien zum Problem der Hetimasie,* 375-378.
[816]За разлика од престолот од кој се слика во рамки на Страшниот суд, овој е доста украсен, со изрезбани ногарки и полукружен наслон кој е порабен со златна лента.

да ја облече во текот на Страдањата, а ја соблекол пред Распнувањето, е префрлена преку седиштето. Интересен е мотивот, што ракавите на ова парче облека висат вертикално надолу преку хетимасијата [817]. Врз ризата е поставено затворено евангелие врз кое стои бел гулаб.

Приготвениот престол се споменува во стиховите на Псалм 9, 7-8, Псалм 89, 14 и Псалм 103, 19 [818], во Новиот завет во рамки на Апокалипсата (4,2). Овој мотив се формирал самостојно во ранохристијанскиот период и влегува во состав на Страшниот суд во периодот од IX до XI век кога е дефинирана неговата иконографија [819].

Ваквиот програмски концепт ја изрзува догматската смисла на Христовата претстава како владетел на вселената и црквата како слика за космосот втемелена на учењето на неделивоста на Отецот од Синот и Светиот Дух и нивната едносушност [820].

НЕБЕСНА ЛИТУРГИЈА

Композицијата *Небесна литургија* се појавува во византиската уметност релативно доцна, во почетокот на XIV век, во времето на Палеолозите, кога се појавила потребата во рамки на програмата на живописот во црквите да се илустрираат и литургиски теми [821]. Таа е застапена во голем дел од куполната

[817]Христовата туника редовно се прикажува како еден од инстриментите на Страдањата. Таа е претставена положена на приготвениот престол но најчесто само како платно, без антропоморфен облик. Ваков случај како во охридската црква се сретнува само во Дечани во рамки на претставата на Хетимасијата во Страшниот Суд, v. Темерински, *Циклус Страшног Суда,* 196.

[818]За текстот и толкувањето на псалмите, v. W. D. Zorn, *Psalms,* 249-252.

[819]За развојот и значењето на овој мотив, cf. Grabar, *L'empereur*, 199- 200; Th. von Bogay, *Zur Geschichte der Hetoimasie*, 58--61; Brenk, *Tradition und Neuerung*, 99.

[820]За увид во патрицистичкото гледиште, v. Симеон, архиепископ Солунски, *Expositio divini et sacri symboli,* PG, 155, 757A.

[821]За иконографијата на композицијата Небесна литургија, v., H. L. Grondijs, *Croyances, doctrines et iconographie de la Liturgie Céleste,* in: Akten des XI. Internazionalen Byzantinistenkongresses, München

програма [822] во спомениците од XIV и XV век [823], постојат и ретки случаи кога таа е насликана во олтарниот простор [824]. Претставата на архијереите кои ја вршат својата служба, има место во првата зона на олтарот, а литургијата што ја изведуваат ангелските хорови на небото го нашла своето место во куполите на црквите, односно во небескиот домен на храмот [825]. На тој начин, директно поврзувајќи ги литургиите што се изведуваат и на небото и на земјата. Нејзината иконографија настанала под влијание на свечената поворка на Големиот Вход [826], која заедно со причествувањето се единствени кои се служат пред очите на верниците [827]. Големиот Вход има потекло во најстарата христијанска црква, кога ѓаконите ги пренесувале даровите од скевофилакионот на чесната трпеза во олтарот. Со тек на време станал свечена поворка која ја следи Херувимската химна во која покрај ѓаконите, учество зема и свештеникот. Тие пренесуваат голем број предмети, без запис по кој редослед го прават тоа [828].

1958, 194-199 [= Ead., Croyances, doctrines et iconographie de la Liturgie Céleste, in: Mélanges d‟archéologie et d‟histoire 74 (1962) 655-703]; E. Lucchesi-Palli, *Liturgie, Himmlische*, LCI 3, 103-106; Dufrenne, *Mistra*, 196-199; Беловић, *Раваница*, 83-84; Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, in: Манастир Раваница - споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 66-67; Бабић, *Краљева црква*, 68-69; Стародубцев, *Представа Небеске литургије*, 381-415; Παπακαζηοράθες, Ο δηάθοζκος, 135-165.

[822]Куполната програма ја истражил комплетно N. Gkioles, v. Ν.Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα,* Atina 1990. За значењето на куполата, v. E. Baldwin Smith, *The Dome. A Study in the History of Ideas*, Princeton, New Jersey 1978; L. Hautecoeur, *Mistique et architecture symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris 1954.

[823]Претставата на Небесната литургија е сочувана во монументалното сликарство во спомениците кои настанале на поширокаата територија на Балканот како во: Краљевата црква во Студенива, v., Бабић, *Краљева црква*, 68-69, 232, црт. I, во Старо Нагоричино, v. Тодић, *Старо Нагоричино*, 75, 95, сл. 35-37, во Грачаница, v. Тодић, *Грачаница*, 81, сл. 6-9; idem., *Српско сликарство*, 92-93, сл. 33-35; Стародубцев, *Представа Небеске литургије*, сл. 2, во Хиландар, v. Марковић, *Првобитни живопис*, 221; Hostetter, *Hilandar*, CD-ROM), Дечани, v., Марковић, *Програм живописа*, 99-102, сл. 2-3; Тодић, Чанак-Медић, *Дечани,* 337, 339 сл. 259, 261, потоа во Лесново, v., Габелић, *Лесново*, 55-56, T. II-III, сл. 1-3; Παπακαζηοράθες*, Ο δηάθοζκος*, πίλ. 103-104, Раваница, v., Беловић, *Раваница*, 83-84, пр. XV-XVIII; Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo*, 142, 392, Нова Павлица, v., Живковић, *Павлица,* 10-11; Цветковић, *Нова Павлица*, 105-106, et pass.; Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo*, 142, 405, Ресава, v., Ibid., 144, во Калениќ, v., Ibid., 145, Јошаница, v., Ibid., 146 и Рамача, v., Ibid, 147.

[824]Παπακαζηοράθες, *Ο δηάθοζκος*, 147-153, 154-155; Грозданов, *Из иконографије*, 83-87; Симић-Лазар, *Калениħ*, 68.

[825]За значењето на композицијата, v., В. Тодић, *Грачаница*, 139; Бабић, *Литургијске теме*, 377-382; Габелић*, Лесново*, 55-57; Т. Стародубцев, *Представа Небеске литургије*, 381-415.

[826]Од студиите посветени на проучувањето на влијанието на литургијата врз сликарството се многубројни, издвојуваме: cf. J. D. Ştefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient,* Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves, I (Bruxelles 1932) 64-77; A. L. Townsley, *Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting*, Oriens christianus 58 (1974) 146, 148-153; Ch. Walter, *Art and Ritual*, 217-221; H. J. Schulz, *The Byzanine Liturgy*, Symbolic Structure and Faith Expression, New York 1986, 111–114.

[827]Dix, *The Shape of the Liturgy*,483.

[828]Taft, *The Great Enterance*, passim.

Небесната литургија во Богородица Болничка во најголем дел претставува ликовен израз на литургијата, Големиот Вход, при кој свештеникот и ѓаконите во процесија ги пренесуваат светите дарови од проскомидијата, низ наосот и ги поставуваат на чесната трпеза [829].

Во Болничката црква јадрото на композицијата се наоѓа на источниот ѕид од попречниот брод (сл. 72). Свечената процесија на служителите на Небесната литургија ја сочинуваат две ангелски поворки, и двете тргнуваат од средината на западниот свод и се движат по јужната и северната страна на сводот и лунетите од попречниот брод. Поворката е сместена во стилизиран пејзаж. Над сите ангели може да се забележи впишан вертикално зборот *Ἅγιος (свет).* Сите ангели се облечени во бели стихари украсени со црвени везови и темносини орари на кое е испишано *Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος (Свет, Свет, Свет)*, Трисветото славословие на Серафимските сили (Ис. 6:3) [830].

Во центарот на композицијата е чесната трпеза над која се издига циборіум, на левата половина е положено евангелие, во позадината помеѓу столпците на циборіумот лебдат два херувими. Од двете страни на циборіумот е испишано *αγια λειτουργία (света литургија)*. Покрај чесната трпеза стојат фронтално двајца ангели облечени во царски далматики. На јужната страна, свртен кон поворката што приоѓа е ангел облечен во свештеничка облека и кади со кадилница. До него стои фронтално, со свртена глава кон лево, шестокрило суштество кој држи рипиди. На северната страна од приготвениот престол, до ангелот во царска далматика, лебди херувим со две рипиди. До него има уште две ангелски претстави, кои стојат фронтално, облечени во темносини стихари и златни орари. Првиот на главата држи правоаголна црвена кутија, веројатно дарохранилница, додека тој до него со двете раце придржува лахан во вид на амфора.

[829]Walter, *Art and Ritual*, 215. За процесијата на Големиот Вход, v., в. Мирковиħ, *Литургика II*, 82-85; R. F. Taft, *Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphorial Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1978, 3-428; Ch. Waler, *Eucharist (Byzantium),* in: Encyclopedia of the Middle Ages, Vol. II, Cambridge – Chicago 2000, 504 (ed. A. Vauchez in association with B. Dobson and M. Lapidge).

[830]Millet, *La dalmatique*, 53; Мирковиħ, *Литургика II,* 94; *Зборник црквених песама*, 17; Кавасила, *Тумачење,* 88-89; Проловиħ, *Сликани програм*, 135; Поповиħ, *Божанстведе литургије*, 34, 94.

Во лунетата на јужниот ѕид, поворката што се движи кон исток ја сочинуваат три ангели, од кои првиот носи свеќник, а другите два носат црвена плаштеница преку главите (сл. 73).

На спротивниот западен свод, централно поставен во тричетвртински став, е ангел во свештеничка облека, со кандило во десната рака. Нему му приоѓаат двајца ангели, од кои првиот држи голем крст, додека втората претстава е оштетена. Во лунетата на северниот ѕид се насликани, како приоѓаат кон десно, четворица ангели во ѓаконска облека кои носат свеќници и голем аер преку главите (сл. 74) [831]. Ним им се придружуваат ангелите од северната страна на западниот свод, кои принесуваат свеќници, копје и патена.

Композицијата од Богородица Болничка е многу блиска со композицијата од Св. Константин и Елена [832]. Поворката во Охридската црква ја пречекува бесплотниот свештеник кој кади со десната рака, тој го претставува главниот служител на литургијата кој за време на входот останува во олтарот и ги пречекува останатите учесници [833]. Следат ѓакони кои носат свеќници, рипиди, копје, патена, путир и големиот аер со мртвиот Христос [834]. Овие големи литургиски ткаенини се јавуваат често во византиското сликарство, тие со тек на времето станале толку големи што морало да бидат придржувани од двајца, па и четворица ангели [835].

Помеѓу ангелските служители во охридската претстава се нашле и херувими и серафими кои припаѓаат во највисоките редови на ангелските

---

[831]За бројните примери каде оваа ткаенина се нарекува аер, v., Millet, *Broderies*, 105, Pl. CLXXXVIII; idem.,*Byzantine Art an European Art,* Athens 1964, No 587; Johnstone, *Embroidery,* 122, PI. 102-104; Мирковић, *Црквени уметнички вез*, 23-24.

[832]Суботић, *Св. Константин и Јелена*, црт. 1, црт. 2 А, црт. 3 Б.

[833]Ştefănescu, *L'illustration des liturgies*, 68 вели дека ѓаконите кои се на чело на поворката носат свеќи и кадилници и чекорат наназад. Затоа само условно може да се прифати дека тој ја перчекува поворката.

[834]За претставите на мртвиот Христос и Оплакувањето на овие литургиски ткаенини и нивната функција, v., *G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1960 (2. изд.), 499-500; Д. Тасић, *Хвостанска плаштаница*, Старинар XIII-XIV за 1962-1963 (1965) 151–160.

[835]На оваа тема, v. Мирковић, *Две српске плаштанице из XIV века*, 116–117; idem, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 13-15; G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 86; P. Johnstone, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, 117; D. Ilioupolou-Rogan, *Peinture murale de la période des Paléologues représentant d'une manière originale la partie majeure de l'office liturgique*, Actes du XIIe congrès international des études byzantines, Bucarest, 6-12 septembre 1971, III, Bucareşti 1976, 419-426, особено 423-424; H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, DOP 34-35 (1980-1981) 1-16; L. Bouras, *The Epitaphios of Thessaloniki Byzantine Museum of Athens No 685*, *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec, Belgrade 1985, Belgrade 1987, 211-214; S. Curčić, *Late Byzantine Loca Sancta?*, 251-261.

чинови, и кои според Псевдо Дионисиј Аеропагит се наоѓале покрај Божјиот престол[836]. Појавата на овие бесплотни суштества во рамки на композицијата Небесна литургија не е случајна [837]. Тие се јавуваат во куполите, околу Пантократорот уште од X век [838]. Во композицијата во Св.Болничка, серафимите со рипиди во рацете укажуваат на чинот на мафтање со рипиди над светите дарови за време на анафората [839]. Натписот „света литургија" над циборијумот придонесува кон евхаристичната симболика, сигнирајќи ја композицијата на највисоката источна точка, сликарот го означил најважниот миг од евхаристичната служба [840].

Извикот *Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος(Свет, Свет, Свет)* е испишан на орарите на сите небесни сослужители. Орарите како дел од облеката ги означуваат ангелските крила, со чија помош тие летаат и му служат на Бог [841]. Свети Кирил Ерусалимски запишал дека, луѓето пеејќи ја победничката песна се придружуваат во славењето на Бог, што е својствено за ангелите [842]. Победничката химна ги обединува ангелите и луѓето во славењето на Бог[843]. Толкувајќи ја литургијата, св. Герман Цариградски вели дека свештеникот *„се сплотува со Ангелските сили, не стоејќи повеќе пред земниот, туку пред небесниот жртвеник"* и ги слуша небесните сили *„како пеат: Свет, свет, свет*!" [844].

Светото Тројство доминира над Небесната литургија во Богородица Болничка [845]. Ваквото програмско решение носи литургиско значење врзано за

---

[836]*PG* 3, 200–201; *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, Paris 1943, 206–207 (За небесната хиерархија).
[837]Г. Геров, *Ангелите – пазители на входа*, ЗРВИ 46 (2009) 435–441.
[838]За претставите на ангелските сили во куполите, v., Ю. Г. Малков, *О роли балканской художественной традиции в древнерусской живописи XIV в. Некоторые аспекты творчества Феофана Грека,* in: Древнерусское искусство, Монументальная живопись XI-XVII вв., Москва 1980, 148-153. За бесплотните сили и чуварите на апокалиптичните sверки во раните куполни композиции, v., Ν.Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος,* 139-159. За херувимите и серафимите во композициите со литургиско значење, v., М. Радујко, *Чин узношења и раздробљења агнеца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси,* ЗРВИ 34 (1995) 212-214.
[839]Bornert*, Les commentaires*, 163; Бабић, *Литургијске теме*, 380.
[840]Бабић, *Литургијске теме*, 380.
[841]*PG* 98, 385; Л. Мирковић, *Литургика*, I, 126.
[842]Bornert*, Les commmentaires*, 74, 177.
[843]Ibid., op.cit.
[844]Свети Герман, Николај, Тумачења, 28;
[845]Над претставите во протезисот во Богородица Перивлепта во Мистра се наоѓа Старецот на Деновите и Светиот дух кој со Христос архијерej што стои зад чесната трпеза во Небесната литургија го чинат Светото Тројство, како што се сретнува и во помлади примери, cf. Ј. Пејовић, *Догматика православне цркве II*, Београд 1980, 388-442; Е. Чарнић, *Архијерej по реду Мелхиседекову*, Богословље XVII (XXXII) (Београд 1973) 17-42; *Богословље* XVIII (XXXIII) (1974) 17-46. За Старецот на дановите во сликарството, литургиските претстави, потекло и значење на ликот, cf. L. Bréhier,

епиклезата, кога се упатува молитва кон Бог Отец да го прати Светиот Дух кој ќе го претвори лебот и виното во тело и крв Христова [846], но пред сè, укажува дека жртвата што се принесува при литургијата се принесува на Светото Тројство [847].

ЕВАНГЕЛИСТИТЕ

Граничниот простор помеѓу небото и земјата го означуваат пандантифите на куполата, во случајот со Богородица Болничка, четирите триаголни полиња од источниот и западниот лак на попречниот брод [848]. Четворицата евангелисти, авторите на сведоштвото за Христовиот живот на земјата се насликани на овие полиња [849]. Во рановизантискиот период на сферните триаголни полиња на

Les peintures du rouleau liturgique No 2 du monastère de Lavra, Seminarium Kondakovianum XI, Beograd 1940, 4–5, P1. I, 1; G. Millet, *La dalmatique du Vatican, Les élus images et croyances*, Paris 1945, 42-43; A. Grabar, *La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge, L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge I,* Paris 1968 (= Actes du VIe Congrès international des études byzantines II, Paris 1948), 52-55; Г. Бабић*, Симболично значење живописа у протесису Светих Апостола у Пећи*, Зборник заштите споменика културе (= ЗЗСК) XV, Beograd 1964, 173-181; Ј. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Св. Апостола у Пећи*, у: Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века, Београд 1988 (= ЗЛУМС 4, 1969) 1-23; S. Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. gr. 74*, DOP 29 (1975) 175-179, 181; T. Avner, *The Impact of the Liturgy on Style and Content. The Triple - Christ Scene in Taphou 14,* XVI. Internationaler Byzantinistenkongress Wien, 4-9 Oktober 1981, Akten, II teil, 5. teilband, Kurzbeiträge, 10; *Die stilbildende Funktion der byzantinischen Kunst*, Wien 1982, 459-465; Ν.Γκιολές, *Ο βυζαντινός* 73-77. Но, во Богородица Болничка и во св. Константин и Елена во Охрид, Светото тројство е прикажано посебно, на сводот од попречниот брод, над Небесната литургија во која не учествува Христос што укажува на сосема друг концепт, односно само ангелска служба, Г. Суботић*, Св. Константин и Јелена*, 74-75.

[846]Гроздановв, *Охридско сидно сликарство*, 162-165. Но, ова толкување повеќе одговара за претставата од Богородица Перивлепта во Мистра.

[847]За принесување жртва во литургијата, v. Бабић, *Христолошке распре*, 11-29, особено 15-16. За претставите на Светото Тројство во црквата Св.Константин и Елена во Охрид, v., Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 71-79.

[848]J. Prolović, D*ie Kirche des heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreas,* Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1997, 89.

[849]За сликањето на евангелистите на пандантифите, v. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 192–197. За иконографијата на евангелистите во сидното сликарство и во илуминираните ракописи, v. *Evangelisten*, in: RbK, II, 452–507 (H. Hunger, K. Wessel); E. Kitzinger,*The portraits of the Evangelists in the Cappella Palatina in Palermo*. In: FS Florentine Mütherich S. 181-192; H. Buchtal, *A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives*, DOP Vol. 15 (1961) 127–139; R. S., Nelson *The*

поткуполниот простор можеле да се сретнат претстави: на херувими и серафими, како што се примерите од Света Софија во Константинопол и Успенската црква во Никеја [850], симболите на евангелистите во мавзолејот на Гала Плацидија во Рим [851,] Богородичината црква во Саханин и Свети Маченици кај Гнадеванк, и двете во Ерменија [852], како и во Полошко [853], персонификации на рајските реки со евангелистите во Свети Марко во Венеција [854] или портрети на евангелистите со нивните симболи [855]. Поретко на пандантифите можеле да се сретнат претставите на светите мелоди [856], додека во ретки случаи можат да се сретнат архангелите [857], црковните отци [858] и нивните учителства [859], сите примери од секундарни простори во црквите. Во Света Софија во Киев и во Неа Мони на Хиос се сочувани првите фигури на евангелистите како седат на клупи во нивните ателјеа [860], на таков начин се претставени и во Богородица Болничка, соодветно со палеологовската традиција.

Византиската традиција воспоставила одредени правила за распоредот по кој се претставуваат евангелистите. Двајцата постари и поугледни евангелисти - Јован Богослов и Матеј вообичаено се сликале на источниот пар пандантифи, додека Лука и Марко на западниот пар [861]. Одреден број претстави го следат редоследот на евангелските текстови во Новиот завет, што значи Матеј е насликан на југоисток, Марко на југозапад, Лука на северозапад и на крај Јован на

Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book, New York University Press for the College Art Association of America, 1980; I.Spatharakis, *The left-handed evangelist. A Contribution to Palaeologan Iconography*, London 1988, 8-17.

[850]Dufrenne, *Mistra*, 185-189; В. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 88; Γθηόιες, Ο βσδαληηλός ηρούιιος, 187-192.

[851]Dufrenne, *Mistra,* 185 et sqq 8.

[852]S. Der Dersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelth to the Fourtheen Century*, Washington D.C. 1993.

[853]Ђорђевић, *Српско зидно сликарство*, 149.

[854]S. Djurić, Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art, Зограф 20 (1989) 24 -25.

[855]Ibid., 25. За претставите на пандантифите во периодот помеѓу 843. и 1204. год., v. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, 88; Γθηόιες, „Ο βσδαληηλός ηρούιιος, 187-201.

[856] Како во припратата во Калениќ, v.Симић-Лазар*, Калениħ*, 231-235 или во Јошаница, eadem, 235; Цветковић, Стевовић, Ердељан, *Јошаница,* 41-42, сл. 18.

[857]Во црквата Свети Марко во Венеција, на пандантифите е и представата на Педесетницата, Cf. Concina, Vio, *The Basilica of Saint Mark*, fig. 92, 93.

[858]Во црквата Свети Марко во Венеција, на пандантифите на слепите куполи на крстилницата, Cf. Ibid., fig. 111-112, 115.

[859]Габелић, *Лесново*, 162-167, XXXVIII, XXXIX, 74-77.

[860] Γθηόιες, *Ο βσδαληηλός ηρούιιος*, 193; Mouriki, *Nea Moni*,116- 118.

[861]Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists*, 181–182; Војводић, *Прилог ишчитавању иконографског програма,* 92; Габелић, *Лесново*, 61

североисток. Такви се примерите од Св. Софија во Киев [862], во Елмали Килисе во Кападокија [863], Нередица [864], Евангелистрија во Гераки [865], во Свети Апостоли во Пеќ [866], во Дечани [867], како и во Богородица Перивлепта во Охрид [868], Грачаница, [869] во Св. Никита во Бањани [870] Бела црква Каранска ,[871] Матејче [872], Св. Константин и Елена во Охрид [873]. Овој принцип е употребен при претставувањето на евангелистите во Богородица Болничка. Првиот пар, на источната страна го прават Јован Богослов, сам, без неговиот ученик Прохор и Матеј. Вториот пар на западата страна, го сочинуваат Марко и Лука од чија претстава се сочувал само јужниот дел.

ЕВАНГЕЛИСТ МАТЕЈ (сл. 75). Евангелистот Матеј *Ἅγιος Ματθαίος* е насликан како седи на црвена перница поставена на долга клупа без наслон, нозете поставени на правоаголно постолје, во сложен ентериер на двоспратна градба со три влеза и колонади [874]. Долниот дел од телото е во тричетвртински став и е свртено кон десно, додека торзото и главата се претставени фронтално, свртен кон верниците. Десната рака е испружена нанапред во прав агол кон масата за пишување и со каламус испишува измазнет свиток, додека во левата рака држи евангелие во форма на кодекс. Неговиот лик не отстапува од вообичаената иконографија. Тоа е човек на постара возраст со седа коса и брада. Аналогионот е доста оштетен, така што и свитокот со испишаниот текст не се зачувал, но затоа преку аналогионот е префрлен свиен свиток, како и кај другите евангелисти. Може да се види положбата на десната рака, како го држи каламусот во положба на пишување, со показалецот покажува кон север, односно централниот дел на источниот ѕид. Заради оштетеноста на овој дел од композицијата, не може да се

[862]Cf. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, 85–88, Таб.10, 11, 14.
[863]Restle, *Die byzantinische Wandmalerei,* XVIII.
[864]Шербатова-Шевякова, *Нередица,* 55, сл. 31, 71, 101-103, 105, 108, 218–219.
[865]Μουτσόπουλος, *Δημητροκάλλης, Γεράκι,* 92.
[866]Ђурић, Ћирковић, Корać, *Пећка патријаршија*, сл. 26–29.
[867]Марковић, *Програм живописа у куполи*, Зидно сликарство манастира Дечана, 23, црт. II.
[868]Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа,* 120 (со постара литература).
[869]Тодић, *Грачаница,* 81–82.
[870]Марковић, *Свети Никита,*112–114;
[871]Ђорђевић, *Сликарство властеле,* 142
[872]Димитрова, *Манастир Матејче*, 81–83.
[873]Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 50.
[874]E. Dimitrova, *Spiritual Architect. The Construction of Architectural Backdrops in the Work of Some Painting Studios from the 14th Century*, Nis I Vizantija 2008, 227-250.

утврди присуство на друг прибор за пишување [875]. Од друга страна, поставеноста на телото и положбата на показалецот можеби биле дел од иконографијата која го претставува Матеј како покажува кон Христовиот неракотворен лик, или Светото Тројство и Небесната литургија.

ЕВАНГЕЛИСТ МАРКО (сл. 76). Евангелистот Марко *Μάρκος* е насликан како го подготвува пергаментот за работа [876]. Претставен како човек во зрели години, со густа кафена коса и кратка брада. Свртен е кон лево, седи на долга изрезбана клупа, нозете се поставени на правоаголен дрвен постамент. Евангелистот е претставен во моментот како подготвува еден пергаментен лист, тој го шпарта со златни паралелни линии, а зад него се наѕира друг, веќе испишан лист со темно мастило со почетните зборови од неговиот текст *αρχ τσ*, (Мк. 1:1) [877]. На осмоаголна дрвена маса е поставен аналогионот врз кој е превиткан свиток. Од десната страна има стаклена ампула со темносино мастило [878], нож [879] и богато украсено евангелие. Целиот простор на ентериерот, сликарот го заокружил во позадината со висока кула на левата страна која продолжува со долги сиви ѕидини на чиј десен крај има крстеста градба со полукружен црвен покрив, внесувајќи чувство како евангелистот да е сместен во отворен простор на двор, а не во затворена просторија.

ЕВАНГЕЛИСТ ЈОВАН (сл. 77). Евангелистот Јован *Ἅγιος Ιωάννης ο Θεολόγος* доколку не би бил сочуван целосниот натпис над неговиот нимб, би било тешко да го идентификуваме. Јован е претставен како млад човек со кратка кафена коса и без брада. Облечен во црвен хитон и светложолт химатион, тој седи, свртен кон југ, со отворена книга испишана со текст. Со показалецот од десната рака покажува на средина од текстот (Јн.1:1) *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ*

[875]И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњевековном сликарству,* Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 87-112.

[876]Средновековните препишувачи пишувале на пергамент и на хартија. Пергаментот бил во употреба до средината на XIV век, поретко покасно, додека хартијата се сретнува од крајот на XIII век, v. Д. Богдановић, *Метод описа рукописа у Археографском одељењу народне Библиотеке СРС у Београду*, Библиотекар, год. XX, 5, Београд 1968, 371.

[877] текстот во целост*: Ἀρχὴ τοῦ εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ Υἱοῦ Θεοῦ* (Мк. 1:1).

[878]Средновековните препишувачи користеле неколку вида мастило: црно или кафено за текст, сино или црвено за пишување наслови и иницијали, v. И. М. Ђорђевић, *Представе прибора за писање*, 93. Мастилото во најголема мера се чувало во стаклени боцички-ампули, v. ibid, op. cit. Во средновековното сликарство може да се најдат голем број примери, но тие се од декоративен карактер, v. С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, ЗРВИ XIII, Београд 1975, сл. 5.

[879]Ножот имал две функции – за острење на перото, за стругање на погрешно напишаните букви или за „радирање," v. Ђорђевић, *Представе прибора за писање*, 95-96 (со примери и литература).

Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος. Пред евангелистот е исправен аналогион чиј држач е во вид на извиена змија. Заедно со мотивите на гола скулптура и риба, извиената змија се среќава доста често помеѓу мотивите при декорирањето на мебелот во рамки на претставувањето на евангелистите во византиските илуминирани ракописи [880]. Држачот на аналогионот добил мотив на змија во четвороевангелието од Националната библиотека во Атина (бр. 2645, XII век, л. 93v) [881].

До аналогионот е поставена масичка со циборіум на четири столпци, за жал, живописот во овој дел е уништен и не може да се види дали на површината на масичката нешто било поставено.

Сликарот во Богородица Болничка посветил необично внимание на архитектонските елементи во композицијата. Евангелистот Јован седи помеѓу два мермерни столба поврзани со црвен велум. На десната половина има две градби од кои градбата пред циборіумот е еднокорабна со триаголен покрив и до неа куполна градба со отворен трем. Помеѓу градбите и столбовите, насликан е крстообразен бунар. Евангелистот Јован е претставен слично, како помлад човек и без неговиот ученик Прохор и во Св. Константин и Елена во Охрид [882], меѓутоа сликарите во оваа црква ги сместиле евангелистите во едноставен архитектонски простор, за разлика од Св.Болничка.

ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА. Евангелистот Лука бил насликан на северозападниот пандантиф. Заради своето место во сликаната програма, пандантифите биле први кои страдале заради атмосферски влијанија. Така и северозападниот пандантиф во Богородица Болничка го изгубил скоро целосно своето сликарство. Сочуван е само малиот краен јужен дел и фрагменти во долниот и горниот дел на фреската. Во средишниот долен дел сочуван е правоаголен постамент на кој се поставени темни чевли свртени кон југ. Може да претпоставиме дека евангелистот Лука бил свртен кон евангелистот Марко, неговиот пар на југозападната страна. Во горниот дел се гледа само покрив од куполна градба поврзана со црвен велум со правоаголна градба со отворена порта на крајниот лев дел.

---

[880]Употребата на масички за пишување не е вообичаена за антиката, v. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 175–176. За изгледот на масичките и наслоните во претставите на евангелистите во минијатурното сликарство во периодот на Палеолозите, v. Buchtal, Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople*, passim (со литература); Nelson, *Iconography of Preface*.
[881]*L' art byzantin, art européen,* 328, fig. 338.
[882]Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 50, црт. 1 и 3Б.

НЕРАКОТВОРЕНИ ХРИСТОВИ ЛИКОВИ

Во централните делови на источниот и западниот свод од попречниот брод, помеѓу евангелистите во Богородица Болничка насликани се *Христовите неракотворени ликови* – св. Риза и св. Ќерамида.

СВЕТА РИЗА (сл. 78). Мандилионот во Богородица Болничка е претставен како да е дел од Небесната литургија, одделен од претставите на евангелистите со црвена лента, но не и од Небесната литургија, напротив, средишниот држач на чесната трпеза е поставен директно над мандилионот, исто и стапалата на двајцата архангели кои стојат по страните. Христовиот лик е оштетен, поставен во нимб со испишан крст во внатрешноста. Странично стои натписот, додека на самата бела ткаенина е испишано *IC XC*, на левата половина *το Άγιο*, а на десната *Μανδήλιο*.

СВЕТА ЌЕРАМИДА (сл. 79). На спротивната страна, истото решение е употребено и за претставата на св. Ќерамида. Половина од живописот е оштетен, сочувана е само јужната половина на која може да се забележи контура од Христовиот лик. Претставата на мандилионот, според традицијата етаблирана од VII век, бил единствениот свет лик креиран од Христос самиот [883] и отисокот на ризата врз опеката – Керамеион ја истакнуваат двојната Христова природа и тајната на Овоплотувањето [884]. И местоположбата на претставите, во зоната помеѓу пандантифите, каде според космолошкото толкување на храмот се допираат небесниот и земниот свет, го потврдува ова значење [885].

Претставите во Богородица Болничка се насликани според традициите воспоставени уште од XII век [886]. Основното догматско значење за

[883]Најдобра колекција на извори за Претставата од Едеса: E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur chrislichen Legende,* Leipzig 1899, 3 vols., vol. I, 102-196, 158-249; vol. II, 39-85; A. Cameron, *«The History of the Image of Edessa: "The Telling of a Story"»,*in: Okeanos. Essays Presented to Ihor Sevcenko. Harvard Ukranian Studies, VII, 1983,80-94; A. Lidov, *Sviatoi Mandilion. Istoria relikvii (The Holy Mandylion: A Story of the Relic),* in: L. Evseeva, A. Lidov, N. Chugreeva, *Spas Nerukotvornyi v russkoi ikone,* Moskva 2005,12-39.

[884]Grabar, *La Sainte Face*, 22–37; Velmans*, L'église de Khé*, 75–76; Герстель, *Чудотворный Мандилион,* 78; eadem, *Beholding the Sacred Mysteries*, 68–71.

[885]Grabar*, La Sainte Face*, 28; Bornert, *Les commentaires byzantins*, 65.

[886]Најстарите примери на св. Риза во поткуполниот простор се од црквата на манастирот П'скова, cf. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, 274 и во Ѓургеви Ступови кај Нови Пазар, cf. Окунев,

Овоплотувањето на Логосот се истакнува во литургиските текстови посветени на преносот на мандилионот од Едеса во Цариград во 944 год. и воспоставувањето на празникот на Неракотворениот лик [887]. Со тоа значење е вдахнат и каноном посветен на мандилионот, кој се припишува на цариградскиот патријарх Герман. [888]

Столпы Св. Георгия, 235. За порани примери од Кападокијските цркви и Грузија, v. Velmans, *Valeurs sémantiques du Mandylion*, 173–177.

[887]За историјата на реликвијата на Христовиот неракотворен лик и легендата за царот Авгар во наративните извори, v. Dobschütz, *Christusbilder*, 102 ff.; Cameron, *The History of the Image of Edessa*, 80–94; Engberg, *Romanos Lakapenos and the Mandilion*, 123–142; Guscin, *The Image of Edessa.* За реликвиите со двата Христови неракотворени образи и нивното претставување во иконографијата, v. Thierry, *Deux notes*, 17–18. Лидов, *Мандилион и Керамион,* 249–269; idem, *Holy Face*, 145–162. За местото на сликање на мандилионот, v. Герстель, *Чудотворный Мандилион*, 79–82; Velmans, *Valeurs sémantiques du Mandylion*, 173–184.

[888]Grabar, *La Sainte Face*, 24, 27; се споменува и кај, Dobschütz, *Christusbilder,* 60–61, 107, 114.

ПРОГРАМА НА ЖИВОПИСОТ ВО ОЛТАРОТ

Ликовните композиции претставени во апсидалниот простор на Богородица Болничка не се случајни, туку длабоко промислени и воспоставени почнувајќи од X – XI век, во склад со симболиката и службата која во него се извршува [889]. Тој служи да се претстави визуелно догмата, неразбирлива за луѓето: догмата на Инкарнацијата, Жртвата и Воскресението Христово. Во олтарот во Св.Болничка не се присутни само овие значења. На малиот расположлив простор е изразена желбата на ктиторот да се визуализираат сложени теолошки мисли, како што е старозаветните најави, преку овоплотениот Христос, неговата жртва и излегувањето од гроб, до неговата вечна првосвештеничка служба која ја предал на апостолите, а тие на епископите, претставува сиже од христијанската теологија и улогата на Црквата во посредувањето помеѓу Бог и луѓето. Во конхата на апсидата е Богородица со Христос, во првата зона е Литургиската служба на архијереите, во нишата на проскомидијата е Мртвиот Христос, а во нишата на ѓаконикон е старозаветниот свештеник Мелхиседек. Од композициите од Големите празници насликани се Благовестите, Раѓањето Христово, Симнувањето во адот и Вознесението; почетната композиција од циклусот на Христовите страдања, Тајната вечера и од литургиските композиции, во првата зона на северниот ѕид е Визијата на Свети Петар Александриски.

[889]G. Babic, *Les programmes absidauh en Georgie et dans les Balkans entre le XI' et le XII Siecle,* Atti del terzo simposio internacionale sull arte georgiana, I, Galatina Congedo editore, 1986, 119.

АПСИДА

БОГОРОДИЦА СО ХРИСТОС ЕМАНУЕЛ ВО МЕДАЛЈОН

Во конхата на апсидата е претставена допојасна Богородица во молитвен став, нејзиниот мафорион е развоен пред градите и паѓа вертикално, во висина на стомакот е поставен кружен медаљон со Христос Емануел во него (сл. 80) [890]. Од десната и левата страна на Богородичиниот нимб се два црвени медаљони со инсигниите на Богородица *(МР) (ΘУ*. [891]. Насликани на едноставна сино – зелена позадина [892].

Од иконографски аспект внимание привлекува претставата на Христос Емануел, неговата облека и црвениот медаљон формиран од два концентрични

[890]За популарноста на овој тип поретстава во олтарните програми во доцновизантискиот и поствизантискиот период, v. R. Ousterhout, *The Virgin of the Chora*, 91–109. Богородица од типот оранта без Христовата биста се појавила во апсидите на византиските цркви најрано од IX век, во описот на патријархот Фотиј за претставата во апсидата на палатинската црква посветена на Богородица во Фарос, C. Mango, *The Homilies of Photius*, 188; C. Belting-Ihm, *„Sub matris Tutela", Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna,* Heidelberg 1976, 38-45 дискутира дека оваа претстава била претставена во апсидата на Влахернската црква; C. Mango, *The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos*, DChAE 4-17 (1993/94), 165-170. Описот на патријархот Фотиј, ја нагласува безбедносната и воената сигурност кој го дава претставата, исто и натписот во Св. Софија во Киев кој ја сигнира претставата на Богородица како *„непробивлив ѕид"* се смета дека влечат асоцијација со Богородица од Влахернскиот манастир во близина на Цариград,v. N. P. Ševčenko, *Virgin Blachernitissa*, Oxford Dictionary of Byzantum (Oxford 1991), vol 3, 2170-71; A. W. Carr, *A Byzantine Masterpiece Recovered*, 43-46; A. Weis, *Die Madonna Platytera*, Königstein im Taunus 1985, Н. П. Кондакоь, *Иконографиъ*, II, 54-123. Влахернскиот манастир бил комплекс од цркви од V век, во северниот дел на Константинопол, каде се чувала реликвијата на Богородичниот мафорион. Без разлика дали се работи за целосна фигура на Богородица, допојасна со Христос во медаљон или без, се нарекува Платитера, додека целосна фигура или допојасна Богородица која го држи Христовиот медаљон се нарекува Никопеја. За дескрипција на иконографските типови и разликите помеѓу нив, v. C. Angelidi and T. Papamastorakis, *"Picturing the Spiritual Protector: from Blachernitissa to Hodegetria,"* in: M. Vassilaki (ed.), Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium, Aldershot 2005, 209-24.

[891]Овој вид на вооквирување на иницијалите со името на Богородица, Христос и други значајни личности бил особено популарен во втората половина на XIV век, в.. како пример претставите на Богородица во апсидите на црквите на територијата на Охридската архиепископија: Мал Свети Климент, Св. Ѓорги во Речица и Григориевата капела во Богородица Перивлепта, cf. Грозданов, Суботиќ, *Црква светог Ђорђа у Речици*, сл. 4; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 138, црт. 36, сл. 122. Во црквата во пештера на реката Бабуна кај Велес, за ова, v. Ђорђевиќ, Марковиќ, *„Маркова црква",* 145 (со примери).

[892]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.

круга во две нијанси црвена боја. Христос Емануел е облечен во бела туника која околу вратот и на ракавите има златен вез со црвени траки околу вратот и рамењата чии краеви формираат појас под градите [893]. Белата Христова облека сугерира на неговата смрт и положување во гроб. Овој иконографски елемент го симболизира синдонот во кој било завиткано Христовото тело при положувањето во гроб [894]. Со тропарот на *Благообразниот Јосиф* кој се чита на литургијата по Големиот Вход, при положувањето на чесните дарови на жртвеникот, се искажува истата идеа. [895]. При описот на обредот на осветување на храмот, Симеон Солунски (†1429) дава коментар каква облека треба да носи архијерејот при таа прилика [896]. Опасувањето на синдонот со три ленти се прави во чест на Света Троица [897]. Во истражувањата на коментарите на Симеон Солунски за богослужбените правила во византиската црква, се смета за веродостоен извор на толкувањето на овој вид Христова облека како ознака за неговата првосвештеничка улога [898].

---

[893]Во овој вид облека, Христос се претставува во неколку иконографски теми, Христос Недремано око, cf. Todić, *Anapeson,* 154–157, 162–163 со примерима; на голем број икони и живопис на Богородица со Христос, cf. Бабић, *Епитети Богородице*, 261–174 со литература и примери; Татић-Ђурић, *Иконографија Богородице Страсне*, 293–298; понекогаш во рамки на Сретението, cf. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 261–269). Голем број представи се обединети со идеата на Христовата смрт и страдање изразени во литургијско-поетските мотиви на Богослужбите на Голем Петок и Сабота, cf. Todić, *op. cit.* Примери од византиската уметност набројува и анализира Лидов, Образ *„Христа-архиерея*", 5–19. Облеката на Христос Емануел во Богородица Болничка ја споменува Томић, *Марков Манастир,* 127. Претставата од Богородица Болничка е иста како и таа во Марков манастир, за која М. Томић ја поврзува со претставата од западната фасада на Богородичната црква во Пеќ. Во текст посветен на оваа тема Весна Милановић смета дека станува збор за Христос- агнец, cf. eadem, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 160, нап. 94. Истото мислење порано го изнела и Татић-Ђурић, *Богородица у делу Данила II,* 407.

[894]Todić*, Anapeson*, 154-155.

[895]Brightman, *Liturgies*, 379. За тропарот на Благообразниот Јосиф во обредот на Големиот вход во литургиските извори кои ги составил Димитриј Гемист (XIV век), cf. Taft, *The Great Entrance,* 212. За употребата на истиот тропар и развојот на обредот на Христовиот погреб на Велики Петок, v. Ibid., 218.

[896]PG 155, 309–310.

[897]*Ἐπάνω δὲ τούτων περιβάλλεται ἀπὸ τῶν ὤμων σινδόνα λευκὴν, διήκουσαν ἄχρι τῶν ποδῶν, είς τύπον τοῦ Χριστοῦ τῆς επὶ τῷ ταφῳ σινδόνας*, PG 155, 309 C.

[898]Внимание заслужува заклучокот на А. Лидов за Христос архијерej кој ја осветува Богородица – Црквата формиран првенствено врз претставата на Богородица со младенецот на престол во апсидата на Св. Софија во Охрид, в.. Лидов, *Образ „Христа-архиерея",* 5–19, 6. Cf. Walter, *Art and Ritual*, 194, n. 144 исто ја коментира охридската претстава. Во својот труд на оваа тема, Б. Тодиќ останува воздржан, cf. Idem., *Anapeson,* 154. Кај одредени примери постои можност да се случило мешање на иконографските елементи како што е примерот со Богородица Никопеја од апсидата на црквата Богородица Риза во Бијела (крај XII – почеток на XIII век), каде Христос Емануел во медаљонот е облечен во бела туника со сини и црвени украси, со златен манијак? и лорос. Владетелска инсигнија која е карактеристична за иконографијата на Христос Цар и Голем архијерej развиена во текот на XIV век. За црквата, v. Пејовић, Чиликов, *Православни манастири,* 68–71. Опис на фреските донесува Шеровић, Црква *„Риза Богородице",* 13–14.

Воспоставената иконографска практика предлага Богомладенецот во рамки на олтарната програма, со или без Богородица, да се претставува во хитон и химатион со клавус на десното рамо. Од оваа практика се издвојува иконографската традиција во седиштето на Охридската архиепископија. Така, во олтарната програма на катедралната Света Софија, искажана е идејата за Христос архијерej, преку претставата на Христос Емануел во синдон со опашани траки [899]. Најблиска аналогија на претставата од Богородица Болничка се среќава во претставата на Христос Емануел од апсидата на Марков Манастир во с. Сушица [900]. Во нишата на западниот ѕид во капелата на св. Симеон Немања, во Сопоќани (1264/1265), претставена е допојасна Богородица Знамение со медаљон на Христос Емануел кој е облечен во кошула во окер боја со црвени траки на рамењата и над појасот [901]. Во примерот од св. Алимпиј во Костур (трета деценија на XV век), архијерејската облека на Богомладенецот недвосмислено укажува на првосвештеничката улога на Овоплотениот Бог. [902]

Бордурата на краевите од ракавите на туниката на Христос Емануел не е вообичаена за иконографијата на Богомладенецот во бела облека, но не е ни редок елемент. Тој соодветствува на текстот на Симеон Солунски за обредот на осветување на храмот, во кој архијерејот треба да стави платно на рацете – така се соединува со синдонот: *Καὶ ἐν ταῖς χερσὶ δὲ ὁμοίως . μανδύλια περιτίθεται, ὡς μανίκια ἡνωμένα τῇ σινδόν*. [903]. Овој иконографски елемент се сретнува во претставата во протезисот во Сопоќани [904], во олтарната апсида на црквата Богородица Риза во Бјела [905], претставата на Богородица Перивлепта со младенецот, насликана над

[899]Cf. Лидов, *Образ „Христа-архиерея“,* 5–19, 6; Walter, *Art and Ritual*, 194, n. 144. Слични Христови претстави се среќаваат и во: Ганли Килисе, Перистерма во Кападокија, црквата Келиа на Кипар и во Лагудера на Кипар, v. Wharton Epstein, *Saint Sophia at Ohrid*, 315–329.

[900]Томиќ, *Марков Манастир*, 126-129. Сличности помеѓу двете фрески ги забележале и Војислав Ѓурић и Гојко Суботић, кои укажале дека мајсторот на постариот слој живопис во Богородица Болничка, подоцна учествувал во живописувањето на црквата Св. Димитрија во Марков манстир, v. Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 36–41, пишува за дотогаш необјавените ставови од резултатите од истражувањата на Војислав Ј. Ѓурић.

[901]Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, 32. Cf. Ѓурић, *Сопоћани*, 143–144.

[902]Τσίγαριδας, *Η χρονολόγηση του ναού,* 649, πιν. 351 предлага датирањето на сликарството во наосот на црквата Свети Алимпиј да се смести во последната деценија на XIV век. Фотографијата на фреската Богородица со Христос Емануел е објавена кај: Δόικος, Σισίου, *Καστοριανά μνημεία*, 74–75, πιν.147. Cf. Татиќ-Ѓурић, *Икона Богородице Знамења*, 5, нап. 2 (со примери за претставата на Богородица со Богомладенецот во свештеничка облека).

[903]PG 155, 309 C.

[904]Татиќ-Ѓурић, *Икона Богородице Знамења,* 18, сл.7; cf. Ѓурић, *Сопоћани,* 134.

[905]Cf. Шеровиќ*, Црква „Риза Богородице“,* 13–14.

кралскиот престол во Дечани [906] и во олтарот во св. Димитрија во Марков манастир [907].

Највпечатлива иконографска карактеристика на претставата на Богородица е изгледот на нејзиниот фустан и мафорионот. Мафорионот во горниот дел е украсен со карактеристичните три ѕвезди формирани од златен вез и скапоцени камења. Ткаенината по работ е опшиена со златни ленти кои во горниот дел формираат бордура од полна лента, додека во долниот формираат лента навезена со крлушки од кои висат висулци чии завршетоци се лилјани [908]. Во горниот дел, на непокриеното место на фустанот со мафорионот, се забележуваат две широки вертикални златни ленти, кои во долниот дел формираат стрелка над Христовиот медалјон. Цветан Грозданов го поврзува овој елемент со влијанието на средновековниот венецијански женски костим [909]. Сличен ликовен третман на Богородичниот фустан и мафорион добиле во венецијанското сликарство од XIV век. Во позначајните примери спаѓаа претставата на Богородица во две композиции за сиенскиот олтар *Maestà* (1307/1308–1311) кој го насликал Дучо [910]. Сличен третман има и мафорионот на Богородица од композицијата Благовести која ја насликал Џовани ди Милано во 1365 год., од Метрополитен музејот во Њујорк [911]. Од сличните примери може да се спомене и делото на Лоренцо Венецијано од 1371 год., од Галеријата на Академијата во Венеција [912]. Иконографските промени кои настанале во западното сликарство биле насочени кон еден вид секуларизација на евангелските настани и со самото тоа е зголемен интересот на сликарите за

[906]Христос има бела кошула со кратки ракави, со црвени и сини украси и со златни ленти на рамењата и околу појасот. На краевите на ракавите и на долниот дел од кошулата има опшивка од истата трака (бордура), cf. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 254.

[907]Томић, *Марков Манастир*, 126-129.

[908]Имајќи ја во предвид целосната традиција на византиската иконографија на Богородичната претстава, како и обемната ликовна граѓа за соодветната традиција во средновековниот живопис, не може да се каже дека се работи за необични и атипични детали на облеката. Од друга страна, забележено е дека украсните траки со висулци не потврдуваат одредена карактеристика специфична за одереден тип, В. Милановић, *О фресци на улазу*, 143.

[909]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 145.

[910]За олтарот Maestà, v. Bellosi, *Duccio.*

[911]За претставата на Богородица со дете и ктитори, v. Martini, *Giovanni da Milano*. За фотографија во боја, v. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436506.

[912]Фотографијата е објавена кај Papastaurou, *Recherche iconographique*, fig. 17. За пообемен увид во иконографијата на Благовестите во италијанското сликарство, v. Papastaurou, op. cit., 429–440 (список со композиции); Pallucchini, *La pittura veneziana.* За изгледот на Богородичната облека во Благовестите во италијанското и византиското сликарство, v. Smart, *The Dawn of the Italian painting,* 110 passim.

третман на просторот во кој се случувале евангелските настани. Преземањето на одредени елементи од иконографијата и стилот на западната ликовна уметност не било непознато на византиските сликари [913].

Сепак, одредени иконографски специфики кај претставата во Богородица Болничка нè наведуваат на мисла, дека изгледот е визуализација на догматски пораки. Имено, краевите на Богородичниот мафорион во средишниот дел формираат *колевка* во кој е сместен Христовиот медаљон. Медаљонот, како што спомнавме, е во две нијанси на црвено. Црвениот тон ја наметнува помислата за можната ликовна алузија на поетската метафора за Богородица порфирна школка, од која се раѓа скапоцениот бисер, Христос, или порфира која го дава телото на божествениот Логос [914]. Слично иконографско решение среќаваме во Богородичината црква во Пеќ, над влезот [915], во Костурските цркви Св. Никола *του Τζώτζα* (втора половина на XIV век) [916] и Св. Алипиј (XII век) [917].

Иако во досегашната спомнувања [918] на Богородичната облека и нејзините инсигнии изоставена е внимателна анализа, изложените мотиви, кои на свој начин придонесуваат кон едно интересно решение, заслужуваат посебно внимание. Веруваме дека станува збор за свесно одбран и посебно осмислен збир од иконографски елементи, со одредена функција во искажувањето на специфичната смисла на композицијата, особено ако го имаме во предвид неконвенционалниот иконографски јазик со кој таа е вообличена. Како и фактот дека охридската претстава засега останува без потврдени и непосредни аналогии помеѓу сочуваните и познатите ликовни дела од времето на нејзиното настанување.

---

[913]На оваа тема v. Velmans, *Infiltration occidentals*, 376–404. Западниот елемент на сликарот во олтарната апсида на Богородица Болничка, како и третманот на Богородичниот мафорион во рамки на Благовестите во Марков манастир се сметал како влијание на „женската властелинска облека на тоа време работена под западни влијанија," cf. Гроздановˏ *Охридско сидно сликарство*, 145, сл. 123. За улогата на византиската уметност во развојните токови на италијанската уметност, особено за време на венецијанскиот дужд Дандоло, v. Belting, *Bizanzio a Venezia*, 70–79; idem, *Dandolo's Dreams*, 138–153. Cf. Nelson, *Byzantine Art*, 327–335.

[914]За овој мотив во црковната поезија, v. Татић-Ђурићˏ *Богородица у делу*, 406-407. Исто така, v. В. Милановићˏ *О фресци на улазу*, 153.

[915]Гавриловић, *Богородица Одигитрија,* 63.

[916]Χ. Σαρρηγιαννίδου, Α. Σαραφέρας, Α. Γκιμουρτζίνα, *Ο ναός του Αγίου Νικολάου του Τζώτζα Καστοριάς*, Καστοριάς 2015.

[917]Πελεκανίδου, *Καστοριά* I, 38.

[918]Гроздановˏ *Охридско сидно сликарство*, 145, сл. 123.

ЛИТУРГИСКА СЛУЖБА НА АРХИЈЕРЕИТЕ

Во првата зона, во средишниот дел на олтарната апсида е претставена Литургиската служба на архијереите, композиција која го добила своето вообличување во XI век [919], за веќе во текот на XII век да стекне голема популарност [920].

Композицијата, вообичаено е поделена на два дела, главното јадро е во централниот олтарен простор (сл. 81), додека на јужниот ѕид се сочувани уште две архиепископски фигури кои се дел од Литургиската служба.

На едноставна зелено-сина позадина во централниот дел на композицијата е насликан правоаголен жртвеник, покриен со црвена плаштеница која паѓа до подот. Порабена со златна бордура, извезени златни крстови на аглите и бисери кои формираат ѕвезди по целата површина. Во средишниот дел на чесната трпеза положен на овална златна патена е Христос -агнец, претставен гол до половината, прекриен со темносина прекривка со златен крст по средината и златна бордура порабена со бисери од внатрешната страна. Десната рака е извадена и благословува. На десната страна од Агнецот е насликан путир, на половина покриен со епигонатион во зелени тонови. Слично иконографско решение е употребено во претставата на композицијата во Св. Никола во Љуботен [921] и во Хиландар на Света Гора [922].

---

[919]Најрани сочувани примери од оваа композиција од XI век се од црквата свети Јован Златоуст во Куцовенди на Кипар, v. T. Papacostas, C. Mango, M. Grünbart*, The History and Architecture of the Monastery of the Saint John Chrisostomos at Koutsovendis*, Cyprus, DOP 61 (2007) 25-156; C. Mango, E. J. Hawkins, *Report on Fieldwork in Istanbul and Cyprus 1962-1963*, DOP 18 (1964) 333-339 и од Света Богородица Елеуса во Вељуса, v. Walter, *Art and Ritual*, 199. За оваа композиција во целост, v. Ibid., 200-224. За појавата на оваа композиција и нејзиниот развој исто, v. Г. Бабиќ*, Христолошке распре*, 17-19; Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides,* Révue de l"Art 24 (1974) 81-89; S. Djurić*, Some Variants*, 481-485; Gerstel, *Sacred Mysteries*, 15-35; Војводиќ, *Ариље*, 56-57.

[920]Бабиќ, *Христолошке распре*, 17-19; L. Townsley, *Eucharistic Doctrine and the Liturgy in late Byzantine Painting*, Oriens Christianus 58 (1978), 138-153; Walter*, La place des,* 81-89; ibid, *Art and Ritual*, 198-214; S. Djuric, *Some Variants of the Officiating Bishop from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century*, JOB 32, 5 (1982), 481-485; Garstel, *Sacred Mysteries*, 15-35.

[921]M. Garidis, *Approche "Realiste" dans la Représentation du Mélismos. Avec quatre planches,* JOB 32, 5 (1982), 495-502.

[922] Ibid, 497-498, fig. 2, 3, 4.

Странично, зад чесната трпеза, свртени кон светите отци се два ангели, облечени во бели стихари, држат со двете раце рипиди. Од северната страна приоѓа св. Василиј Велики, додека од јужната, св. Јован Златоуст. Поворката продолжува на јужниот ѕид со св. Григориј Теолог и св. Кирил Александриски (сл. 82).

СВЕТИ ВАСИЛИЈ ВЕЛИКИ. *Свети Василиј Велики* е претставен како човек во зрели години, со густа темнокафена коса и брада со средна должина. Живописот во овој дел од олтарот е доста оштетен и го изгубил својот колорит, така што од неговиот полиставрион се сочувале само контурите, додека епитрахилот во жолти тонови се спушта вертикално по средината. Свети Василиј Велики е свртен кон лево, полунаведнат, со десната рака ја благословува чесната трпеза, додека во левата држи затворен свиток.

СВЕТИ ЈОВАН ЗЛАТОУСТ. *Свети Јован Златоуст* приоѓа од јужната страна. Претставен во ист тричетвртински став, благо наведнат и тој со десната рака благословува додека во левата држи затворен свиток. Се препознава по неговата карактеристична физиономија, на човек во зрели години со тенко, слабо. продуховено лице, истакнати јаболчници и мала брада, со карактеристична тонзура [923].

СВЕТИ ГРИГОРИЈ ТЕОЛОГ. *Свети Григориј Теолог,* сигнатурата е сочувана во горниот десен дел *Γρηγόριος Θεολόγος*. Претставен како старец со седа коса и брада која се завршува полукружно, во рацете држи свиток на кој е испишан текстот: *Κύριε ὁ Θεός ημών την έκτενήν ταύτην ίκεσίαν*, текстот од ектенијата што се чита по Евангелието. Тоа е текст кој се чита по завршувањето на Литургијата на словото, наречена уште и Литургија на верните, при која свештеникот го открива антиминсот, плаштеницата со претставата на Христовите страдања и положување во гроб[924]. Облечен во бел стихар со вертикални темни ленти, бел фелон, чија бордура е нагласена со жолти линии, жолт епитрахил порабен со темна лента и украсен со флорални мотиви. Омофорот е во сиви тонови и

[923]За иконографијата на Свети Јован Златоуст, v. A. Müsseler*, Johannes Chrysostomus (der Goldmundige) von Konstantinopel,* LCI 7, 93-101.

[924]Brightman, Liturgies, 314; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 271. Истиот текст е испишан на непознат архијерej во црквата Богородица Риза (XII-XIII) во Бјила, v. Шеровић, *Црква „Риза Богородице“,* 13–14, на свитокот на св. Поликарп во Панагија Мавриотиса (XIII век) во Костур, v. *Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά I,* 42, во Богородица Перивлепта (1295) во Охрид на свитокот на св. Елефтериј, v. Заров, *Портрети и Натписи*, 73 и на свитокот на св. Дионисиј Ареопагит во Старо Нагоричино, v. Тодиќ, *Старо Нагоричино*, 71.

префрлен преку левата рака. На рацете има богато украсени епиманикии и од десната страна виси украсен епигонатион.

СВЕТИ КИРИЛ АЛЕКСАНДРИСКИ. *Свети Кирил Александриски* ја заокружува поворката од Литургиската служба на јужниот ѕид. Во горниот десен агол е сочуван натписот *Κύριλλος Αλεξανδρείας.* Претставен во тричетвртински став, свртен кон десно и благо наведнат, Свети Кирил Александриски, препознатлив по карактеристичната капа, спротивно на вообичаената иконографија, во Богородица Болничка тој ја наведнува главата и не гледа кон Богородица во конхата, туку кон Агнецот на трпезата. Облечен е исто како и неговиот пар, св. Григориј Теолог, со свиток во рацете на кој е испишан текстот *Πάλιν και πολλάκις σοι προσπίπτομεν* кој е дел од втората молитва на верните според св. Јован Златоуст [925].

Присуството на ангелите со рипидите укажува на сфаќањето на византиските богослови дека земната литургија е само одраз на божествената. Се сметало дека рипидите, кои од VI век се претставувани со серафимите и херувимите, ги оличуваат небесните сили во ѓаконот кој служи над чесните дарови [926].

Композицијата Литургиска служба на архијереите во Богородица Болничка ги следи иконографските карактеристики на фрескосликарството на малите еднобродни храмови во центарот на Архиепископијата. Таа ги содржи само најважните и највлијателните црковни оци. Во низот архијереи во Болничката црква се нашле претставници на цариградската, кападокијската и александриската црква, ако се вклучат и претставите во медалјоните, тогаш бројот на свети архијереи од најзначајните цркви е значително поголем. Ктиторот, заради големината на архитектонскиот простор се одлучил да се претстават највлијателните црковни отци, нивниот избор е сличен како и во

[925]Brightman, *Liturgies,* 315; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 271. Текстот бил испишан на свитокот на Св. Григориј во Курбиново, v. Ibid., *The Inscriptions,* 271 на свитокот на непознат архијерej во Преображенската црква (1310) во Пиргос, Babić, Walter, *The Inscriptions*, 272, на свитокот на св. Григориј во Мали Свети Врачи (1350), v. ibid, *The Inscriptions*, 273, свитокот кој го држи Св. Григориј во Панагија Критса (крај на XIVвек), v. ibid, *The Inscriptions*, 274 и на свитокот на св. Григориј Богослов во св. Константин и Елена (крај на XIVвек) во Охрид, v. Суботић, *Константин и Јелена*, 110.

[926]PG 98, 432; Мирковић, *Литургика,* I, 118.

Богородичната црква во Заум и северниот параклис посветен на Григориј Богослов во Богородица Перивлепта во Охрид [927].

Иако ретко, претставувањето на св. Василиј Велики и св. Јован Златоуст со ротулуси - затворени свитоци, не е невообичаено [928]. Испишаните текстови на свитоците на архијереите на јужниот ѕид, недоволни за подлабока анализа, укажуваат на најважните молитви читани според литургијата на св. Јован Златоуст и се однесуваат на најбитните моменти во литургискиот обред [929].

ЛИТУРГИСКИ ТЕМИ ВО ПРВАТА ЗОНА НА ОЛТАРОТ

Евхаристичните и литургиските теми во олтарот опфаќаат фрескоцелина која се протега од просторот на протезисот, главниот олтарски простор и ѓаконикон. Во првата зона на олтарната апсида на Богородица Болничка дошла до израз блиската врска помеѓу богослужбата и сликаната програма. Не само што се прифатени иконографските новини што ги донел XIV век, туку е реализирана целина која преку слика и текстовите испишани на свитоците на архијереите настојува да го приближи редоследот на обредот во текот на богослужбата.

[927]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 144-146, 152.
[928]L. W. Daly, *Rotuli, Liturgical Rolls and Formal Documents*, Greek, Roman and Byzantine Studies 14 (1971), 332-338.
[929]Бабиќ, *Литургијске теме*, 386.

ВИЗИЈАТА НА СВЕТИ ПЕТАР АЛЕКСАНДРИСКИ

Под зоната на фризот со светителски претстави во медаљони на северниот ѕид, сочувана е фрагментрано претставата на *Визијата на свети Петар Александриски* (сл. 83) [930]. Композицијата била дел од првобитниот живопис на храмот [931]. Композицијата вклучува само два учесници – свети Петар и Христос, заради оштетеност на композицијата не може да се каже со сигурност дали претставата на Арије била вклучена. Ограниченият простор и едноставноста на елементите ни дава за право да претпоставиме дека неговата претстава била изоставена. Нејзината иконографија е преземена од постарите примери [932].

Композицијата е доста оштетена и целосно уништена во долниот дел. Свети Петар Александриски е насликан во тричетвртински став, благо свиткан, во левиот дел од композицијата. Претставен е со жолт нимб, во профил, со вообичаената физиономија на старец со густа седа коса и полукружно завршена брада, како стоечка фигура, облечен во полиставрион, црвен омофор со црни крстови, тој се обраќа кон Христос во молитвен став. Христос, претставен како голобрад млад човек, како стои босоног, под балдахинот на чесната трпеза, прекриена со црвена плаштеница. Облечен е во бела риза со златна бордура, со долги ракави, преклопена на градите и паѓа до висина на листовите на нозете.

---

[930]За иконографијата на композицијата, v G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandie*, Mélanges Charles Diehl, II, Paris, 1930, 99-115; Ştefanesçu, L‟illustration, I, 54; И. Акрабова-Жандова, *"Виденията на св. Петръ Александрийски" в България*, Известия на Българския археологически институтъ 15 (1946), 24-36; A. Grabar, *Un rouleau liturgique et ses peintures, L'art de l'Antiquité et du Moyen âge I*, Paris 1968, 469–496, pp. 479, 488. Грозданов, Охридско ѕидно сликарство, 73, 75; idem., *Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид*, Annuaire de Faculté de Philosophie de l‟Université de Skopje, Книга 8/34 (1982) 115-125; Проловиќ, *Представа литургије*, 72-73; Koukiaris, *The Depiction*, 63-71.

[931]Кај Цветан Грозданов оваа композиција не се вбројува во композициите од првобитниот живопис, cf. Ц. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145. Меѓутоа, ако фризот од светители во медаљони се вбројува во сликарството од втората фаза, тогаш не може да се каже за оваа композиција дека е дел од таа втора фаза. Имено, сочувани се фрагменти од светителски медаљон, на исто ниво во продолжение на фризот, со иста колоритна шема, што нè наведува да помислиме, дека, како и на јужниот ѕид така и на северниот биле насликани архијерејски фигури, дел од композицијата Литургиска служба на архијереите, додека Визијата била пресликана во втората сликарска етапа. Така, композицијата Визијата на свети Петар Александриски, сметаме дека е дел од првобитниот живопис.

[932]Grabar, *Un rouleau liturgique*, 469–496, особено 479, 488.

Десната рака е подигната во став на благослов, а во левата држи затворен свиток. Христовиот нимб заокружен со црвена и бела лента, во него е испишан карактеристичниот крак, во кој се сочувала само буквата на средниот, вертикален дел *ω.* Покрај нимбот се сочувала Христовата инсигнија *IC XC.*

Композицијата во Богородица Болничка, е доста едноставна и симетрична, вакво иконографско решение се сретнува во Свети Ѓорги во Софија[933], во Мелник [934], претставата од Ариље [935], претставата од XV век од јужниот параклис во Свети Никола Болнички [936], Заум [937], Поганово [938], Ресава [939] и други споменици.

Претставата Визијата на свети Петар Александриски се јавува во византиската уметност уште во X век[940], своето евхаристично значење го добива во XI век [941], но дури во времето на Палеолозите таа влегува во рамки на постојаниот репертоар на сликарската програма на црквите [942]. Од XIII век, започнува да се слика во просторот на светилиштето, помеѓу најраните примери се композициите од Св. Никола во Мелник [943] и Св. Јован Каливат во Еубеја [944].

Во просторот на олтарот во XIV век, визијата на александрискиот архиепископ е честа појава, таа се слика во централната олтарна апсида, протезисот и ѓаконикон [945]. Од крајот на XIII и во текот на XIV век, Визијата на свети Петар Александриски, со евхаристично-жртвена симболика е изведена во протезисот на Богородица Перивлепта во Охрид [946], во Свети Никита [947], Кучевиште [948], Липљан [949], Метеори [950] во Заум [951] и Псача [952].

---

[933]Акрабова-Жандова, *Виденuето,* 28, реф. 19.
[934]Ibid., 26, реф. 17.
[935]Војводиќ, *Ариље*, 143-144, 298 (VIII, бр. 44).
[936]Анализата авторката ја направенила врз база на цртеж за чие потекло не дава објаснување, v. Акрабова-Жандова, *Виденuето,* 32, црт. 24. Фреската се одронила во 1932 год., фреската ја објавил Месеснел во вид на црно-бела фотографија направена од страна на Н.П. Кондаков, cf. Ф.Месеснел, *Средњевековни споменици*, 167, сл. 9.
[937]Ibid., 31, реф. 23.
[938]Гроздановˌ *Охридско sидно сликарство*, 112.
[939]Проловиќ, *Представа литургије*, 72-73; Тодиќ, *Ресава*, сл. 63.
[940]Најстаријите примери на оваа композиција потекнуваат од менологот на Василиј II и од рукописот Par. Graec. 580, cf. Millet, *La vision*, 105, Pl.VI/1-2. Cf. и Проловиќ, *Представа литургије*, 73.
[941]Millet*, La vision*, 99-115.
[942]Гроздановˌ *Визијата на Петар Александриски*, 115-116.
[943]Акрабова-Жандова, *Виденuето*, 32.
[944]Koukiaris, *The Depiction*, 64-65
[945]Во просторот на ѓаконикон композицијата е насликана во Грачаница, Тодиќ, *Грачаница,* 133, сл. 112; В. Р. Петковиќ, *Једна слика у Грачаници,* Рашка, I, 1929, 17-19; во Хиландар, v. Марковиќ, *Првобитни живопис*, 222; Hostetter, *Hilandar,* CD-ROM и vo Матејче, cf. Millet, *La vision*, 108-109; Димитрова, *Манастир Матејче,* 123-124.
[946]Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 50, 80, тб. III (7-јужен sид, втора зона); Ц. Гроздановˌ *Визијата на Петар Александриски,* 115-116; Koukiaris, *The Depiction*, fig. 1.

ПРЕТСТАВАТА ВО НИШАТА НА ПРОСКОМИДИЈАТА

Нишата на проскомидијата во Богородица Болничка скоро целосно го изгубила живописот. Сочуван е само фрагмент во горниот централен дел и дел од јужната половина (сл. 84) [953]. Мртвиот Христос бил претставен во форма на биста, неговите очи биле затворени, со спокоен израз на лицето и главата спуштена и потпрена на левото рамо [954]. Христос е поставен хоризонтално, како да е положен во гроб [955]. Христовиот нимб е изведен исто како и во композицијата Визијата на свети Петар Александриски која е насликана во иста висина и во породолжение на северниот ѕид. Жолтиот нимб е заокружен со црвена, жолта и бела лента. Во средишниот крак од крстот е сочувана буквата *ω.* Над нимбот се гледаат остатоци од дрвениот крст, на кој е поставена бела лента со испишан текст. Од текстот *ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης* [956]*,* сочувани се само почетните букви. Ова не е натписот кој Понтиј Пилат го ставил над крстот од Распетието: *„Исус од Назарет, Крал на сите Евреи“ (*Јн. 19:19). Оваа фраза, која може да се најде и во претстави на Распетието

---

[947]Марковић, *Свети Никита*, 86 (34а), 143, 158

[948]Ђорђевић, *Сликарство XIV века*, 98 (јужна половина на сводот).

[949]edem., *Зидно сликарство*, 74 (источна страна на олтарната преграда).

[950]Ibid. За уште споменици каде е претставена оваа композиција, v. Проловић, *Представа литургије*, 73; Koukiaris, *The Depiction*, 69.

[951]Гроздановˏ *Охридско ѕидно сликарство*, 112, сл. 76 (северен ѕид).

[952]Ibid, 112.

[953]Ни на фотографијата направена по конзерваторските работи во 1958 год., состојбата на фреската не била подобра, но се гледа сочувано до половина Христовото тело. Само северната половина била уништена. Денес е фреската уништена скоро целосно.

[954]Положбата на неговата глава, веројатно била преземена од Распнувањето.

[955]Композицијата од проскомидијата во црквата Панагија Елеуса, Гераки, е датирана со натпис во 1430-1431. Помеѓу најраните познати претстави на Мртвиот Христос (во западната уметност Man of Sorrows) во рамки на светилиштето (ѓаконикон) е во Градец, Србија (околу 1271), cf. Belting, *Image and Its Public*, 121, fig. 74. Претставувањето на оваа композиција во проскомидијата станало популарно дури во XIV век, cf. Pallas, *“Die Akra Tapeinosis,”* in idem, Passion, 197-289; Suzy Dufrenne, *“Images du décor de la prothèse,”* REB 26 (1968): 297-310 (за апсидата на протезисот во Перивлепта во Мистра); Michael Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz under besonderer Berücksichtigung der Denkmälaer Griechenlands*, Studien und Texte zur Byzantinistik, 4 (Frankfurt am Main: P. Lang, 1998); Hanna Egger, *“Das Bild des toten Christus: Epitaphios, Akra Tapeinosis, Imago Pietatis,” in Korper ohne Leben,* ed. N. Stefenelli (Vienna: Bohlau, 1998), 429-46; Heide Buschhausen and Helmut Buschhausen, *“Zur Akra Tapeinosis in der mittelbyzantinischen Zeit,”* in ΚΑΛΑΘΟΣ: Studies in Honour of Asher Ovadiah, ed. Sonia Mucznik (Tel Aviv: Department of Art History, Tel Aviv University, 2006), 285-92; и S. Muksuris*, Encomia and Eschatology: Liturgical Mystagogy in the Byzantine Prothesis Rite* (Brookline: Holy Cross Orthodox Press, 2013).

[956]Истиот натпис е на таблицата на крстот од Распетието во наосот на Богородица Болничка.

од средновизантискиот период, е преземена од Псалм 23 23 [LXX]:7-10, каде што се алудира на Христовото воскреснување од мртвите и неговото вознесение на небото.[957] Стиховите од Псалм 23, имаат свој одек во проповедите на св. Павле (Коринт. I, 2:8) каде упатува дека луѓето на ја спознале *„тајната и скриена Божја мудрост" и „го распнале Кралот на Славата" [958].* Парадоксално исправен и постојано на дофат, мртвиот Христос го исчекува воскресението, но не го раскажува.

Христос го придружува св. Јован Богослов, претставен во целосна фигура како голобрадо момче, со наведната глава и затворени очи, иконографија што ја повторува од Распнувањето. Покрај нимбот е сочувана синатурата *Ἅγιος Ιωάννης θεολόγος.*

Претставата од Богородица Болничка е комбинација и синтеза на неколку наративни настани од Христовите страдања, така елементи од Распнувањето, Симнувањето од крстот, Положувањето во гроб, како и Плачот на Богородица се изразени преку една композиција [959]. Охридската претстава дава сеопфатно објаснување за мистеријата на жртвата и спасението [960].

---

[957]Неговата исправена позиција ги „комбинира верувањата од Страдањата и Воскресението", cf. Gregory the Theologian, *Oration* 45.25 ("On Pascha"); Ps 23[LXX]:8; PG 36:658 BC; кај Теодор Студит, Oration 4.5 ("On Pascha"), PG 99:716. Во научната јавност постои дискусија и дали оваа исправена позиција била инспирирана од чудото кое го посведочил во 1204 год. Роберт од Клари во Опсадата на Константинопол, *The Conquest of Constantinople*, trans. E. Holmes McNeal, New York: Columbia University Press, 1964, 112.

[958]John of Damascus, *On the Orthodox Faith* 3.3-4 (91.IV); B. Kotter, ed., *Die Schriften des Johannes von Damaskos* [Berlin: De Gruyter, 1973], 2:216-17.

[959]Belting, *"An Image and its Function",* 2, коментира дека претставата Мртвиот Христос не е претстава од евангелските текстови, туку претстава која потекнала од литургиските текстови. Понатаму, дискутира дека претставата„ го заменила библискиот лик со литургиски".

[960]Споредувајќи ја завршната молитва од Обредот на Проскомидијата, каде Христовото сеприсуство е клучниот елемент кој поврзува неколку наративни секвенци*: „ Ти беше со тело во гробот, во Адот со душата како Господ, во рајот со крадецот, и на тронот, О Христе, со Таткото и Духот Свет, исполнувајќи ги сите нешта." (Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν ᾅδου δὲ μετὰ ψυχῆς ὡς Θεός, ἐν παραδείσῳ δὲ μετὰ ληστοῦ, καὶ ἐν θρόνῳ ὑπῆρχες, Χριστέ, μετὰ Πατρὸς καὶ Πνεύματος, πάντα πληρῶν ὁ ἀπερίγραπτος);* cf текстот од John of Damascus, *Homily for Holy Saturday* (Kotter, ed., Schriften, 5:139, lines 25-31). Исто така канонот за Велика Сабота *("Κύματι θαλάσσης")*, вториот тропар *(Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ),* исто е претставуван во византиската уметност; cf. A. Orlandos, *Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου* (Athens, 1970), 233-37, fig. 94. Ода 6-9 од овој канон биле компонирани од Козма Мелод во VIII век: *Μὴ ἐποδύρου μου μῆτερ, καθορῶσα ἐν τάφῳ, ὅν ἐν γαστρὶ ἄνευ σπορᾶς συνέλαβες υἱόν· ἀναστήσομαι γὰρ καὶ δοξασθήσομαι καὶ ὑψώσω ἐν δόξῃ, ἀπαύστως ὡς Θεός, τοὺς ἐν πίστει καὶ πόθῳ σὲ μεγαλύνοντας*, cf. Pallas, *Passion*, 230-231. Додека ода 1-5 биле компонирани во раниот X век на барање на Лав VI, cf. Th. Detorakis, *Κοσμᾶς ὁ Μελωδός. Βίος καὶ ἔργο* (Thessaloniki: Patriarchal Institute for Patristic Studies 1979), 210; исто, cf. Alexandra Nikiforova, *Из истории Минеи в Византии гимнографические памятники VIII-XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синаи* (Moscow, 2013), 219, no. 39.1.

ПРЕТСТАВАТА ВО ЃАКОНИКОНОТ

Во нишата на ѓакониконот во Богородица Болничка е допојасна претстава на старозаветниот, кралот на Салем – Малхиседек (сл. 85) [961]. Во текот на IX и X век, византиските сликари ги вклучувале претставите на старозаветните првосвештеници, најчесто тоа биле, Мелхиседек или Захариј, помеѓу светителските претстави во ниските зони на олтарниот простор, како праобразби на новозаветната жртва, односно новозаветното свештенство [962]. Веќе од XI век, библиските првосвештеници сè почесто добиваат место надвор од олтарот и нивниот број во иконографската програма започнува да расте [963]. Тенденција за зголемување на бројот на старозаветни свештеници во иконографската програма

[961] *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 2, 1332.

[962] Во апсидите на неколку кападокијски цркви од овој период Захариј е прикажан заедно со неговиот син свети Јован Крстител, или сам, насликан помеѓу претставите на најугледните архијереи, cf. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de labside et des ses abords,* Paris 1991, 110, 181, 256, 301, 326. На северната страна од прозорецот во апсидата на грузиската Дорт Килисе чиј живопис потекнува, веројатно, од времето на обновата под Давид Куропалат (964-1001) насликан е Мелхиседек кој носи сад со лебови и вино, cf. N. et M. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs raports avec la peinture byzantine d'Asie mineure*, Cahiers archéologiques 24 (Paris 1975), 78-81, fig. 7; Z. Skirtladze, *The Mother of All the Churches. Remarks on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dört Kilise*, Cahiers archéologiques 43 (Paris 1995), 108. Можноста за постоење на една сосема друга практика укажува описот на програмата на црквата на Стилијан Зауцес (подигната 886-893) кој го напишал Лав VI. Нејасен е описот кој вели дека се забранува ликовите на „свештениците", насликани во највисоките зони на Цариградската црква, да се препознаваат како старозаветни архијереи, cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents, Englewood Cliffs,* New Jersey 1972, 204, реф. 107.

[963] Во Св. Лука на Фокида, Захариј е претставен на трансептот, се претпоставува, но без релевантен доказ дека во протезисот на оваа црква била прикажана жртвата на Мелхиседек, cf. E. Diez, O. Demus. *Byzantine Mosaics in Greece*, 39, 119; Н. Хаџидакис, *"Ortog Лоυκαç*, Атина 1996, 19, 22-23). Претставата на Захариј во св. Лука е поставена наспроти Христовата биста во сводот на јужниот крак од трансептот, покрај ликовите на седумдесетина апостоли (за ова cf. и нап. 84 infra). Од друга страна, во кападокиската Ала Килисе, живописана најверојатно во првата половина на XI век, Захариј е претставен помеѓу пророците на сводот од еден од страничните лакови на централниот дел од храмот, Cf. N. ct M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce.* Région du Hasan Dagi, Paris 1963, 199, Pl. 92b. Во Св. Софија во Киев, на триумфалниот лак, под претставата на Христос архијерej, биле насликани Арон и Мелхиседек(?), cf. В. Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, 32-33, 98-99, Таб. 26; А. М. Лидов, *«Христос-священник» в иконографических программах 11-12. веков*, Византийский временник 55 (Москва 1994) 188-189. Библиските првосвештеници биле претставени и во одделни целини во параклисите на Киевската црква, v. G. Logvine, Sainte-Sophie de Kiev, Kiev 1971, fig. 148, 181. Ликовите на Зајхариј и Самоил биле претставени во пролазот од наосот во припратата на катедралната Св. Софија во Охрид, v. П. Миљковиќ-Пепек, *Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид,* Културно наследство 3 (Скопје 1966) 18, 21. Во протезисот во Дафне, насликани се Арон и Захариј, v. G. Millet, *Le monastère de Daphni*, 77, 87, fig. 47, 53, 55; Diez, Demus, op. cit., 46.

на храмовите е евидентна од втората половина на XII и во текот на XIII век [964]. Најинтересната фаза во развојот на иконографијата и култот на старозаветните свештеници започнала од крајот на XIII век, во живописите на неколку споменици кои гравитирале околу вториот центар на Царството – Солун [965] и извршиле значително влијание врз спомениците изградени и живописани во околните провинции [966].

Мелхиседек *„свештеникот на највишиот Бог"* во Богородица Болничка е претставен допојасно [967]. Претставен како старец со долга бела коса, зачешлана зад ушите, како паѓа по рамената и долга бела брада која достигнува до средината на градите и завршува во два шпица. На главата носи специфична круна со три концентрични кругови. Облечен во туника во зелени тонови, преку која е префрлена наметка *(lacerna)* која на градите е прицврстена со брош. Околу појасот има каиш со тока во вид на ружа [968]. Во левата рака држи кошница со три топчести леба и златен бокал [969]. Околу неговиот лик е испишан текстот од Пост. 14:18-20 во два реда. Текстот гласи: Пост. 14:18 (LXX) *«καὶ Μελχισεδεκ βασιλεὺς Σαλημ ἐξήνεγκεν ἄρτους καὶ οἶνον ἦν δὲ ἱερεὺς τοῦ θεοῦ τοῦ ὑψίστου»* Пост. 14:19 (LXX)

[964]Четворица старозаветни архијереи се насликани во црквата во П'сков, cf. М. Н. Соболева, *Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове*, Древне-русское искусство. Художественная культура Пскова, Москва 1968, 13, 17, 18; В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.,* Москва 1973, 43, рис. 189, 190. Исто и во Сопочани, v. Б. Живковић, *Сопоћани*, 8-9. Истиот број се повторува во црквата Богородица Космосотира во Вири, v. S. Sinos*, Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira),* München 1985, 199, Taf. 13, Abb. 131, 134. Во Студеница, v. М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница*, 139, сл. 107. Во Палатинската капела во Палермо, E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington 1976, 308 п. 108, fig. 4; во св. Стефан во Костур, v. Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά I,* 8-9; во Кинцвисиј, Ани и Тимотесубани, v. Е. Л. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси 1980, 32, 99, 101, 183-184, рис. 11.

[965]Cf. *St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, DOS 15, Washington 1978, PI. 119.

[966]Во Богородица Перивлепта во Охрид (1294/5), насликани се шест старозаветни свештеници на врвот на апсидалниот ѕид, v. Д. Корнаков*, По конзерваторските работи*, 77; П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 68; во св. Ахилиј во Ариље (1295/6), v. Lj. Popović, *Some New Observations on Cartoon Relationships Between the Frescoes of Sopoćani and Arilje*, Sixt Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers, Washington - Oberlin 1980, 39-40; во св. Никола во Прилеп (1298), G. Millet, A. Frolow*, La peinture du moyen âge*, pl. 21/1; во Протатон на Света Гора, v. G. Millet, *Monuments de 'Athos*, Pl. 8/2-5.

[967]За иконографијата на Мелхиседек, v. E. Revel-Neher*, The image of the Jew in Byzantine art,* Oxford 1992, 47-49.

[968]За облеката во која се претставува старозаветниот свештеник Мелхиседек, v. E. Revel-Neher, *Problemes d'iconographie judéo-chré- tienne: le theme de la coifure du Cohen Gadol dans l'art byzantin*, Journal of Jewish Art 1 (Jerusalem 1974), 50-65; K. Weitzmann, II. L. Kessler, *The Frescoes of Dura Synagogue and Christian Art,* Washington 1990, 59-61.

[969]Старозаветните свештеници од крајот на XIII век, започнуваат да се сликаат со своите атрибути во рацете. Единствено Мелхиседек, благодарение на ранохристијанските традиции, понекогаш бил претставуван со сад со лебови и бокал за вино како атрибути уште во IX, X и XI век, cf. N. et M. Thierry, *Peintures du Xe siccle en Georgie*, 78-81, fig. 7; S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen age*, I, Paris 1966, 46, pl. 45; Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs II*, 52, lig. 244.

«καὶ ηὐλόγησεν τὸν Αβραμ καὶ εἶπεν εὐλογημένος Αβραμ τῷ θεῷ τῷ ὑψίστῳ ὃς ἔκτισεν τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν» Пост 14:20 (LXX) *«καὶ εὐλογητὸς ὁ θεὸς ὁ ὕψιστος ὃς παρέδωκεν τοὺς ἐχθρούς σου ὑποχειρίους σοι καὶ ἔδωκεν αὐτῷ δεκάτην ἀπὸ πάντων»* [970]*.*

Догматското толкување на овој текст би можело да се најде во Посланието до Евреите, кое се припишува на апостол Павле, и во толкувањата на овој текст од страна на црковните писатели и поети. Совршената праобразба на Христовото првосвештенство не се сметала за потомците на Леви, туку за Мелхиседек, кој се појавил значително пред свештениците на Стариот закон (I Mojcej 14: 18). Во списите на црковните писатели и химнографи инспирирани од мислите на апостол Павле, се истакнува дек Мелхиседек *„царот Салимски и свештеник на вишниот Бог,“* за чија генеологија ништо не се знае, претставува библиска слика на Христос роден без татко во тело, а без мајка по божественост, *„вечниот свештеник“, „првосвештеник без почеток и крај“* [971]*.* Според толкувањата на Евсевиј Кесаријски, Климент Александријски, свети Кипријан, Епифаниј Кипарски, Јован Златоуст или Никола од Андида и Михаел Псел, како и голем број други писатели, жртвата на Мелхиседек била идеален праобраз на Христовата жртва, всушност, праобраз на Евхаристијата [972]. Може да се заклучи дека големите црковни отци, Христовото архијерејство го гледаат како директна последица на неговото очовечување [973]. Свети Епифаниј Кипарски и Григориј од Ниса истакнуваат дека Логосот можел да биде *„првосвештеник по чинот на Мелхиседек“* дури после овоплотувањето [974], додека Јован Златоуст во коментарот на Посланието до Евреите приметува дека Синот Божји морал да се отелотвори и бил должен да биде во се ист како и неговите браќа, како би станал милостив и вистински свештеник. Тој се отелотворил бидејќи сакал *„да биде наш*

[970]Текстот е прочитан и протолкуван кај, S. Marcel, *Melchisédech dans la polémique entre juifs et chrétiens et dans la légende,* In: Revue d'histoire et de philosophie religieuses, 17e année n°1, Janvier-février 1937, 58-93.

[971]Евр. 5: 6, 10, 6: 20, 7: 17, 20; J. Chrysostomos, Exposit. in Psalm 109: 8, PG, t. 55, col. 266, 267; idem, Homilia de Melchisedeco, PG, t. 56, col. 259; idem, In Cap. XIV Genes. Homil. XXXV, PG, 53, col. 328; Cosmas Indicopleustès, *Topographic,* II, 142-147*; Минеј за децембар*, САНУ 10, fol. 166 v (служба за неделата на светите оци); Е. М. Чарнић, *Архијерej по реду Мелхиседскову, II*, Богословље XVIII [XXXIII] (Београд 1974) 27-34.

[972]G. Bardy, *Melchisédech dans la tradition patristique*, Revue Biblique 35 (Paris 1926) 500, 507, n. 6; J. Danielou, *Bible et liturgie. La théologie biblique des Sacraments et des fêtes d'après les Pères de l'Eglise,* Paris 1958, 196-201; R. Bornert*, Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle,* Paris 1966, 77, 205, 208.

[973]За ова cf. глава *"Le sacerdoce de Jésus et l'Incarnation"* во Lécuyer, Le Sacerdoce, 63-96.

[974]Ibidem, 93-94; J.-B. Berchem*, L'Incarnation dans la plan divin d'après saint Athanase,* Echos d'Orient 33 (Paris 1934) 319-320; PG, 26, col. 161 AB.

првосвештеник пред Отецот" [975]*.* На оваа тема пишувал почитуваниот охридски архиепископ Теофилакт Охридски кој истакнува дека *„вечниот цар Христос"* станал свештеник дури кога го примил телото и принел жртва [976], текст кој е вклучен и во богослужбите кои го слават Христовото раѓање. На богослужбите за овој празник се пеат стиховите од Псалм 110: 3-4 што се директна врска со текстот од Постоењето и старозаветниот Мелхиседек [977].

Претставата на Богородица во конхата на апсидата во молитвен став со Христовиот медалјон како порфирна школка, директно упатува на овоплотувањето и поистоветувањето на Богородица со Црквата [978]. Претставена е Таа, како што се пее на службата за Благовестите, исчистена со симнувањето на Светиот Дух, а тело осветено и претворено во Храм исполнет со Бога, *„скинија богоукрасена"* [979]. Единствено преку неа било воможно доаѓањето на Христос свештеник кој под ѕидините на Ерусалим ја воспоставил Евхаристијата [980].

Согледано во рамки на програмскиот концепт претставата на старозаветниот Мелхиседек како праслика на Хриството архијерејство и Евхаристијата се оправдува неговото присуство во иконографската програма на живописот во олтарот во Богородица Болничка.

---

[975]PG, t. 41, col. 980 BC; t. 45, col. 717 BC.

[976]Чарнић, *Архијерej по реду Мелхиседекову*, II, 37; PG, 125, col. 276-277. Се смета дека Теофилакт овде е под влијание на Јован Златоуст, cf. PG, 63, col. 103.

[977]Mercenier, *La prière,* II/1, 195, 208, 231; Скабаллановичъ*, Христіанскіе праздники*, кн. 4, 71, 149 (за значењето на стиховите од псалмот 110 во контекст на божиќната служба, cf. Ibidem, 90 н. 76, 96, 98 н. 142). Толкувајќи го Псалм 109, свети Јован Златоуст истакнува дека третиот стих се однесува на „предвечното раѓање на Синот Божји", а во четвртиот стих се прорекува Христовото отелотворување и првосвештенство, v. PG, 55, col. 275-277. Во „Беседа за Мелхиседек" Златоуст повторно се навраќа на Псалм 109 и вели: *„На Исус Христос, Синот Божји, кој ќе се роди од Дева Марија, Бог му довикува и говори: ти си свештеник довека по редот Мелхиседеков"*, PG, 56, col. 262.

[978]За значењето на овој иконографски тип во контекст на старозаветните свештеници, v. Војводић, *О ликова*, 136.

[979]Протосинђел Јустин, *Догматика II,* 260.

[980]Овде мора да споменеме дека во втората зона на јужниот ѕид е насликана композицијата Тајната вечера, тоа е случај и со Богородица Перивлепта во Охрид, како и во Протатон и во Свети Јован Канео во Охрид - „историскиот" вид на претставување на Христовото поставување на Евхаристијата, cf. Миљковић-Пепек*, Делото на зографите*, 48, 206; idem, *Црквата Св. Јован Богослов - Канео во Охрид*, Културно наследство 3, Скопје 1967, 82, црт. 3.

ФРИЗ СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО МЕДАЛЈОНИ

ЈУЖЕН SИД

Помеѓу првата зона на светители во цел раст и втората зона на композиции, на северниот и јужниот sид во олтарот, насликан е фриз од светителски претстави во медалјони. Овој светителски фриз го сочинуваат пет медалјони во кои се претставени допојасно едни од најзначајните архијереји на христијанската црква.

СВЕТИ ГРИГОРИЈ ОД НИСА (сл. 86). Првиот архиепископ претставен на јужниот sид веднаш до источниот sид, е *св. Григориј од Ниса*. Левата половина од неговиот медалјон е уништена, од натписот се сочувал само вториот дел, *Ο (ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ) Ο ΝΥΣΗΣ*.. Славниот црковен теолог е претставен фронтално, како средовечен човек со густа костенлива коса, зачешлана зад ушите и долга костенлива брада која завршува во два штица. Облечен во бел фелон чии краеви му ги прекриваат дланките во кои држи богато украсено евангелие и омофор порабен со двојни црвени ленти, со црни крстови, префрлен преку левата рака. Претставата на светителот е слична како неговите претстави во рамки на Службата на архијереите во Кралевата црква во Студеница (1314) [981], Св. Ѓорги во Старо Нагоричино (1316-1318) [982] и во Дечани (до крај на 1345) [983].

СВЕТИ ПЕТАР ЦАРИГРАДСКИ (сл. 87). Во вториот медалјон на јужниот sид е претставата на св. Петар Цариградски. Неговата сигнатура е сочувана во левиот дел и делумно во десниот *Ο Πέτρος Κω(νσταντινουπόλεως).* Цариградскиот патријарх од втората половина на VII век, е претставен како просед старец, со густа бела коса која е зачешлана зад ушите и кратка густа бела брада. Облечен во бел фелон чии краеви му ги покриваат дланките, во кои држи украсено со бисери

[981]Бабиќ, *Краљева црква*, сл. 149.
[982]Тодиќ, *Старо Нагоричино*, 45.
[983]Поповиќ, *Програм живописа*, 81.

евангелие. Омофорот во црвени тонови е префрлен преку левата рака. Неговата претстава е слична со неговата биста во Богородичната црква во Матејче [984].

На северниот ѕид, од источната страна се насликани три медалјони со архијерејски бисти. Сите три архијереи се насликани фронтално, со слична физиономија, облечени во бели фелони и омофори како држат затворени евангелија.

СВЕТИ ГРИГОРИЈ ОД НЕОЦЕЗАРЕЈА (сл. 88). Прв во низата, почнувајќи од исток е свет архијерej со густа бела коса, зачешлана зад уши и кратка бела брада. Ц. Грозданов го идентификува како св. Григориј Акрагантски [985], но остатоците од неговата сигнатура и физиономија, нѐ наведуваат да помислиме дека, всушност, се работи за св. Григориј од Неоцезареа. Од натписот се сочувани само почетните букви *Гр(ηγόριος) Θ(*αυματούργος). Неговата претстава во Болничката црква е слична со претставата во рамки на Литургиската служба во Ариље [986], како и со оштетената претстава во фризот на архијерејски претстави во олтарната апсида во Заум [987].

НЕИДЕНТИФИКУВАН АРХИЈЕРЕЈ (сл. 89). До него е претстава на просед архијерej, со кратка бела коса и брада со средна должина која завршува во два шпица. Облечен во бел фелон чии краеви ги прекриваат дланките во кои држи затворено евангелие и омофор со крстови во црвени тонови. Ц. Грозданов го идентификува како св. Григориј Декаполит [988], но неговата физиономија, како и неговиот ранк не одговара на болничката претстава. На фотографиите направени по конзерваторските зафати во 1958 год., се гледа дека од натписот, како и денес е сочувана само една буква (О) недоволно за позитивна идентификација [989].

НЕИДЕНТИФИКУВАН АРХИЈЕРЕЈ(сл. 90). Последниот медалјон со архијерејска претстава е на половина покриен со иконостасот на црквата. Сигнатурата е сосема изгубена. Се работи за сед старец со густа бела коса зачешлана зад уши и бела брада која завршува полукружно. Како и останатите архијереи, облечен е во бел фелон и омофор со темни крстови.

---

[984]Димитрова, *Матејче,* 107.
[985]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.
[986]Војводиќ, *Ариље*, црт. 2В-73.
[987]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 110.
[988]Ibid. op. cit.
[989]Извештај за извршени конзерваторски работи во црквата Богородица Болничка во Охрид, ИНДОК Охрид, сл. 125 б.

Сликарите наизменично ги менувале боите на медаљоните. Сите медаљони се изведени на ист начин: со два концентрични кругови на потемна и посветла нијанса на сина боја и посветла и потемна нијанса на црвена боја. Решението е идентично како и медаљонот на Христос Емануел во конхата на апсидата.

КОМПОЗИЦИИ ВО ОЛТАРОТ

Композициите насликани на сводот над централниот олтарен простор и во втората зона на источниот и јужниот ѕид, ја илустрираат сложената теолошка порака што се пренесува за време на читањата и пеењето на Божествената литургија [990]. Од циклусот на Големите празници претставени се четири композиции: Благовести, Раѓањето Христово, Симнувањето во адот и Вознесението и почетната композиција од циклусот на Христовите страдања – Тајната вечера.

Овие композиции ја содржат во себе целата литургиска година, која се стреми кон својот центар на гравитација и неговиот врв - Велигден прославен преку Евхаристијата. Според празнувањето, суштината, содржината и значењето на Евхаристијата, таа се совпаѓа со Велигден, бидејќи Евхаристијата е бескрвното повторување на крвната жртва на крстот; ги крие сите други тајни и стои во центарот на идејата за Спасението. Според толкувачите на симболиката на

[990] A. Kniazeff, *Le lecture de l'Ancien et du Nouveau Testament dans le rite byzantin, in Bishop Cassien and Bernard Botte* (eds.), Le Prière des heures, Lex Orandi 35 (Paris: Éditions du Cerf, 1963), 201–51; Y. Burns, *The Lectionary of the Patriarch of Constantinople,* Studia Patristica 15:1 (1984): 515–20; Y. Burns, *The Historical Events that Occasioned the Inception of the Byzantine Gospel Lectionary,* JÖB 32:4 (1982): 119–27; B. Metzger, *Greek Lectionaries and a Critical Edition of the New Testament,* in Aland (ed.), Alten Übersetzungen, 479–97; C. Osburn, *The Greek Lectionaries of the New Testament,* in Bart D. Ehrman and Michael W. Holmes (eds.), *The Text of the New Testament in Contemporary Research: Essays on the Status Quaestionis*, 2nd edn (Leiden: Brill, 2013), 93–114.

христијанскиот храм, како што се свети Јован Постник, свети Герман I Цариградски, Теодор Андидски и свети Симеон Солунски, олтарната апсида, чесната трпеза и киворuумот ја претставуваат, од една страна, пештерата во Витлеем и јаслите и голготската пештера, од друга страна, односно гробот од кој отелотворениот Логос воскреснал [991]. Така, со претставувањето на Раѓањето Христово и Симнувањето во адот во олтарот, можела да биде нагласена симболиката што со векови се врзува со овој простор. Во неговите текстови, свети Јован Златоуст вели дека положениот Христос на чесната трпеза го гледаме како што го виделе тројцата мудреци во јаслите. [992] Со претворањето на чесните дарови во крв и тело Христово, се обновува тајната на отелотворувањето на Спасителот[993], за оние кои се причестуваат да бидат исчистени од гревот и да воскреснат со Христос, овозможувајќи си влез во Царството Небесно [994].

Композициите ги опишуваме и анализираме во рамки на соодветните циклуси во корист на програмската и иконографската концепција на храмот.

***

Според изнесеното, воочливо е дека програмата во олтарниот простор на Богородичната црква во Болничкото маало во Охрид, ја следи вообичаената

[991]Cf. Н.Ф. Красносельцевъ, *Свѣдѣния,* 307; Св. Герман, *Сказание о Церкви*, 43-4; Красносельцевъ, *Обяснение литургии*, 4; Симеон Солунски, *О св. Литургии*, 529. Витлеемските јасли и Христовиот гроб, го препознаваат во чесната трпеза и св. Јован Златоуст, cf. PG 48, col. 753; PG 58, col. 79; PG 61, col. 204. Псеудо-Кирил и Псеудо-Софроние, cf. . Красносельцевъ, *Свѣдѣния*, 322, 325.
[992]Cf. PG 48, col. 753; PG 61, col. 204; Bornert, *Les commentaires*, 79.
[993]За литургиската симболика на Раѓањето Христово, неговата поврзаност со Евхаристијата и праксата на прикажување на овој настан во олтарот на христијанските храмови, v. Ch. Walter, *Art and Ritual*, 209-210.
[994]Cf. Мирковић, *Хеортологија*, 195-197; cf. C. Andronikof, *Le cycle pascal*. Le sens des fêtes 2 . Lausanne et Paris, Editions l'Age d'Homme, 1985,186-193.

практика воспоставена векови наназад [995]. Според тоа, заради ограниченият архитектонски простор, Богородица добила централно место во конхата на олтарната апсида, напосредно под неа, во правата зона е Литургиската служба на архијереите. Ваквиот програмски распоред претставува задолжителна појава во олтарите на византиските цркви од крајот на XII век [996]. Распоредот на композициите бил резултат на едно подлабоко идејно значење, според кое, жртвата востановена на Тајната вечера е посведочена во олтарот при Литургиската служба, како и со ликовна илустрација на самиот настан, претставата на мртвиот Христос, како и поединечните светителски претстави, била овозможена благодарејќи на Богородица која го родила Логосот [997].

На ѕидовите и сводот во олтарниот простор во Богородица Болничка биле претставени четири композиции од циклусот на Големите празници, почетните и завршните, како и две почетни (од сочуваните, денес нивниот број би бил, веројатно, исто четири и ги содржел завршните две композиции од Страдањата) композиции од циклусот Христови страдања, што е сосема вообичаена појава за фрескоансамблите од овој период [998].

[995]За овој образец и декорацијата на олтарот, воопшто, v. Belting-Ihm, *Programme*, passim.; Lafontaine-Dosogne*, L"évolution,* 287-329, Pl. XVI-XXXIII; G. Babić*, Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XIe et le XIIIe siècle,* in: L'arte georgiana dal IX al XIV secolo. Atti dell Terzo Simposio Internazionale Sull'Arte Georgiana 1980), I, Galatina 1986, 117-136; Jolivet-Lévy, *Les églises*, passim; Gerstel, *Sacred Mysteries,* passim.
[996]Cf. претходната референца.
[997]Војводић, *О ликовима првосвештеника,* 136-139; Idem., *Ариље,* 57.
[998]За сите овие композиции ќе стане збор во текстот што следи.

ПРОГРАМА НА НАОСОТ

ЦИКЛУСОТ ГОЛЕМИ ПРАЗНИЦИ

Циклусот на Големите празници станал неизоставен дел од декорацијата на византиските цркви, уште од средновизантискиот период и и по правило него го сочинуваат дванаесет композиции [999]. Во црквата Богородица Болничка во Охрид има благо отстапување од ова правило, насликани се две верзии на иста тема - Воскресението; една смирена и достоинствена: Мироносици на Христовиот гроб и другата исполнета со динамика и драматичност: Христовото симнување во адот, со тоа циклусот би имал тринаесет композиции. Западниот ѕид, во одреден период бил пробиен за да се поврзе со досиданиот нартекс, со тоа композициите и фигурите на овој ѕид се засекогаш изгубени. Може само да претпоставиме, следејќи ги примерите на другите охридски цркви, дека на овој ѕид биле претставите на Христовото преображение и Успението на Богородица. Оваа појава не е ретка во византиската уметност [1000]. Циклусот започнува во највисоките зони на олтарниот простор, продолжува во наосот на јужниот ѕид, целата сводна површина на западниот лак на попречниот свод, на северниот ѕид и завршува во олтарот.

[999]За циклусот на Големите празници, неговото формирање и развој, v. Millet, *Recherches*, 15-30; Demus, *Byzantine mosaic decoration*, 22-26; Restle, *Dodekaortion*, 1211-1217; E. Lucchesi-Palli, *Festbildzyklus*, LCI 2, 26-31; Hadermann–Misguich, *Kurbinovo*, 94-186; Babić, *Položko*, 163–178; Kitzinger, *Reflections*, 51-73; Бабиќ, *Краљева црква*, 135-167; J.-M. *Spieser, Liturgie et programmes iconographiques*, TM 11 (1991) 575-590, особено 575-580, 584-585; Марковиќ, *Циклус Великих празника*, 107-119 (со останата важна литература); Arch. S. Koukiaris, *Wall Paintings in Churches with Limited Christological Cycle*, Зограф 30 (2004-2005) 111-118.

[1000]Kitzinger, *Reflections*, 52, 53, 54 со референците: 15, 23, 36, 37; S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244): Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien,* München (1975), 103, реф.17.

БЛАГОВЕСТИ

Првата композиција што го претставува и почетокот на циклусот Големи празници е *Благовести* (Лк.1:26-38) (сл. 91 92) [1001]. Како почетна композиција од најзначајниот празничен циклус, таа добила истакнато место на источниот ѕид, во втората зона на двете страни од олтарната конха [1002].

Композицијата е дел од првобитниот живопис на храмот [1003], поставена северно и јужно од олтарната конха, оваа поделба на композицијата на два дела во средновизантискиот период е поврзана со значењето на метафората за Богородица како *затворена порта* [1004]. Архангел Гаврил е претставен во царска облека, ја подава десната рака кон Богородица, а левата е спуштена покрај телото преку која е префрлен лоросот. Империјалниот аспект на иконографијата на архангел Гаврил е популарен меѓу спомениците од овој период на територијата на Балканскиот Полуостров. Богородица е претставена како стои, гестот на вознемиреност е изразен преку свитканата десна рака пред градите, додека во левата рака држи вретено со пурпурно предиво. Вртењето на пурпурната нишка се појавува во сцените на Благовештението на Богородица од петтиот век наваму. Наскоро станува стандарден иконографски елемент, присутен во повеќето прикази на настанот во византиската уметност.

Популарноста на овој иконографски детаљ се должи на неговото симболично упатување на Овплотувањето на Логосот - главниот настан на Благовештението, централната догма на христијанската црква и основата на економијата на спасението. Ова толкување се заснова на апостолски и светоотечки егзегези кои го земаат превезот на Храмот како вид Христово тело; на метафорите за облека кои често се користат во византиските химни и беседи

[1001] G. Millet, *Quelques representations byzantines de la Salutation Angélique*, Bulletin de la correspodance hellénique 18, 1894, 115–120; E. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle*: l'Annonciation, Venece 2007.
[1002] Restle, *Dodekaorton,* in: RbK I, 1207–1214.
[1003] Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 144.
[1004] Ι. Βαράλης, Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ΔΧΑΕ 19, 1996–1997, 201–220.

кои се однесуваат на Воплотувањето. Друга иконографска специфичност е западниот елемент што зографот го изразил преку изгледот на Богородичиниот фустан, на кој има златна јака со шлиц, како што се наоѓа во благородничката женска облека од средновизантискиот период, изработена под западно влијание во овие краишта.

РАЃАЊЕТО ХРИСТОВО

На јужната страна на сводот од источниот полукружен лак кој го носи попречниот свод над олтарот е прикажано *Христовото раѓање* (сл. 93). Композицијата е во одредена мера оштетена и некои иконографски карактеристики не може целосно да се воочат.

Раѓањето Христово во Богородица Болничка претставува комплексна композиција која покрај главниот настан содржи голем број епизоди кои го следат, карактеристични за приказите на овој празник во византиската уметност на XIV век. Некои од објаснувањата на мотивите не можат да се најдат во основните евангелски текстови (Лк. II, 4-19, Мт. I, 25 и II, 9-11), бидејќи Богородичните сликари на Св.Болничка користеле бројни поетски, хомилетски и апокрифни текстови инспирирани од Христовото раѓање [1005].

Јадрото на композицијата доминира во целина, во темната Витлеемска пештера, Богородица лежи врз црвена перница, облечена во темносин фустан и пурпурен мафорион, главата е благо наклонета кон лево, потпрена врз левата рака свртена кон новороденчето. Богомладенецот е претставен обвиткан во бели

[1005]За иконографијата на Раѓањето Христово како и евангелските, апокрифните, хомилиските и химнографските литерарни извори, v. Покровский, *Евангелие*, 48–93; Millet, *Recherches*, 67–169; Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 208–214; eadem, *Les représentations de la Nativité,* 11–21; Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*; Бабић, *Циклус Христовог детињства,* 49–57. Исклучувањето на болката и уморот како еден од елементи на иконографијата, кои укажуваат дека станува збор за чудесно раѓање разгледува, v. H.Maguire, *Pangs of Labor Without Pain*, 205–216.

завои, украсени со црвени и црни ромбовидни скапоцени камења, положен е во правоаголни јасли од мермер, кои по страната се украсени со кругови и брановидни линии, исто како и во Свети Апостоли во Солун [1006]. Претставувањето на јаслите како камен саркофаг ја нагласува паралелата на Христовото раѓање и смрт. Оваа споредба е присутна во византиската литература уште од средновизантискиот период во богослужбата на Велик Петок [1007], во цариградската средина се среќава од XI век [1008]. Овој мотив станува особено полуларен во уметноста на Палеолозите [1009]. Во византиската ликовна уметност, Христовите јасли преобликувани во камен саркофаг се среќаваат од XII или XIII век [1010], за веќе во XIV век да бидат комплетно профилирани и скромно украсени [1011]. Мотивот подразбира и евхаристична симболика, како што се навестува кај рановизантиските примери, а се подразбира во аналогиите на патријархот Герман [1012]. Паралелата помеѓу Евхаристијата и Христовото раѓање теолошки е образложена и кај Јован Златоуст [1013].

Волот и магарето кои се среќаваат во рамки на композицијата Раѓање уште од релјефите на саркофазите од IV век, ги подаваат своите глави над новороденчето [1014]. Во Протоевангелието, единствениот текст кој може да се земе во предвид покрај евангелските текстови, се спомнува *„пештера“* и *„јасли со*

[1006]Stephan,*Die Mosaiken und Fresken,* 53-56.
[1007]К. Onasch, *Das Weihnachtsfest im orthodoxen Kirchenjahr.* Liturgie undIkonographie, Berlin 1958; G. Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirch-lichen Kunst,* Recklinghausen 1963; idem, *Geburt Christi*, RbK П, 637-662; Maguire, *Art and Eloquence*, 100–101; Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 139–140; Gabelić*, Rodjenje Hristovo u Čelopeku,* 218–219; eadem, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 487; Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 208, fig. 41; Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 35/1.
[1008]Химната се препишува на различни автори, најчесто на Симеон Метафраст и Никифор Василакис, v. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, 100-101, n. 75 (цитат на стиховите на грчки јазик).
[1009]Мотивот јасли/саркофаг детално го анализира Gabelić, Rodjenje Hristovo u Čelopeku, 218–219; eadem, Првобитно сликарство у Челопеку, 487. Јаслите се насликани како камен саркофаг во Св. Апостоли у Солун, cf. Lafontaine-Dosogne, Cycle of the Infancy, 208, fig. 41, Св. Никита, cf. Millet, Frolow, La peinture du moyen âge, III, pl. 35/1, Полошко, cf. Babić, *Quelques observations*, 166, fig. 3, Челопек, cf. Габелић, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 487, нап. 26, сл. 1.
[1010]Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 139; *PG* 98, col. 389.
[1011]Види реф. 294 и 295.
[1012]Weitzmann, *"Loca Sancta" and the Representational Arts of Palestine*, Dumbarton Oaks Papers, 28, 1974,, 37; PG 98, col. 389 (v. реф. 8)
[1013]Walter, *Art and Ritual,* 207-212; О. Е. Этингоф, *Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд, Древне-русское искусство*. Русь. Византия. Балканы, С-Петербург 1997, 60-67.
[1014]Често претставувани во контекст со штала, v. J. Wilpert, *I sarcofagi Cristiani Antichi*, Rom 1929, за примери, I, pl.XXX, pl. CCI, 5.

волови," додека кај Лука се спомнува *„штала со јасли"* [1015]*.* Григориј Назијански, ја објаснува идејата како: помеѓу волот кој е под јарем на Законот и магарето, натоварено со гревовите на идолопоклониците, лежи Синот Божји кој ослободува од двата товари [1016].

Во преден план во долниот централен дел на композицијата седи замисленият Јосиф [1017]. Претставен покрај Богородичините нозе, Јосиф е облечен во хитон во сиви тонови и наметка само преку левата рака во црвени тонови. Околу главата има жолт нимб, фацијалниот израз не може да се одреди.

Веднаш до Јосиф, во долниот лев агол е епизодата на капењето на Богомладенецот [1018]. Од левата страна, на тркалезен базен со вода, клечи млада девојка која го држи Христос- дете во својот скут. Од другата страна, постарата бабица истура вода во базенот [1019]. Епизодата која повлекува корени од античката уметност [1020] за првпат се сретнува во мозаиците во ораторимот на Јован VII (705-707) во Рим [1021]. Во сочуваните примери од постиконоборечкиот период, Христос најчесто се слика гол во водата [1022], додека во претставата од Богородица Болничка Христос е облечен во повој, во рацете на бабицата според постарите

[1015]Протоевангелие 21:3 и 22:2 (без разлики во нарацијата). Псевдо Матеј изричито зборува за обожување од страна на вол и магаре (14). Двете животни секогаш се јавуваат, освен во минијатурите насликани во Рабула Евангелието, фол. 4 б, каде нивното отсуство се објаснува со ограниченият простор, v. Cecchelli et al.,*The Rabbula Gospels,* 54, fol. 4 b. Зборовите на Исаија: *„Волот го позна својот сопственик и магарето комевката на неговиот господар"* (1:3), кои ги цитира Псевдо Матеј, се сождржани и во хомилијата на Григориј Назијански, *PG*, 36, col. 332.

[1016]*PG* 45, 1138.

[1017]За местоположбата на Јосиф во рамки на композицијата Раѓање на основа на теолошките толкувања на химнографските дела, v. Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, 60–62. Неговата положба, седнат со потпрена глава на левата рака има двојно толкување, како сомничавост поврзана со безгрешното зачнување и како тага предизвикана од идните Христови страдања, v. Maguire, *The Depiction of Sorrow*, 139. Ако се земе во предвид истакнувањето на Јосиф во композицијата се разгледувало во контекст на идната Христова смрт, v. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 227–228.

[1018]Бабиците се спомнуваат во Протоевангелието по Јаков, cf. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, XIX, додека за мотивот на Хриството капење не постојат соодветни литерарни извори, cf. Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 211–212; Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child,* каде е објаснето античкото потекло на мотивот. За карактеристиките на иконографијата во византиската и западната средновековна уметност, v. Juhel, Le bain de l' Enfant, 111–132. Cf. Babić, *"Nativité de la Vierge",* 170–172.

[1019]За бројот и распоредот на бабиците во епизодата капење Христово во палеологовското сликарство, v. Бабић, *Краљева црква*, 143.

[1020]За капењето на новороденчето пишувале голем број автори, кои го поврзуваат со античката традиција. Одвојуваме дел: A. Hermann, . JAC 10 (1967), 61-81, ph. 5; Grabar, *Les voies de la creation*, 96-97, 118-119.

[1021]J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg 1916, I, fig. 128.

[1022]F. Noack, *Die Geburt in der bildenden Kunst*, Darmstadt 1894, 23; K. Weitzmann, *S. Maria di Castelseprio,* Princeton 1951, 37.

примери на оваа епизода [1023]. Претставувањето на новороденчето во т.н. погребни завои алудира на персонификацијата на душата на покојниците и потсетува на смртта Христова во моментот на неговото раѓање [1024]. Во спомениците кои настанале во близина на Болничкиот ансамбал, ваквото иконографско решение го среќаваме само во Марков манастир [1025], Мали Св. Врачи во Охрид [1026] и Св. Никола во Челопек [1027].

Над оваа епизода, веднаш до Христовите јасли е насликан пастир, облечен во светлосина кратка туника, во тричетвртински став, свртен кон пештерата, како се потпира на својот пастирски стап [1028]. На карпестиот предел, со ретка вегетација пред неговите нозе може да се забележи една овца и црно куче [1029]. Во горниот лев агол, на самиот карпест раб над Витлеемската пештера насликан е уште еден пастир. Неговата претстава е доста оштетена, така што може да се препознаат само неговите генерални карактеристики. Поставен фронтално, благо свртен кон десно, тој стои облечен во кратка црвена туника и држи пред себе темен објект. Наспроти него е ангелска претстава која се спушта кон него во лет, подавајќи ги двете раце. Се работи за пастирот свирач, чија претстава во рамки на Раѓањето се поврзува со Божиќните служби [1030]. Мотивот на пастирот свирач се издвојува од групата пастири од почетокот на XI век, на кој му се јавува еден ангел при што го прекинува во неговото свирење [1031].

Претставите на двајцата ангели адоранти во допојасни претстави се насликани во горниот десен агол на композицијата, кои стануваат вообичаен

[1023]Покрај претставата во Богородица Болничка, ваква Христова претстава среќаваме во параклисот на св.Ефтимиј во Солун, cf. Tsigaridas, *The Frescoes in the parakklesion*, 95, fig. 54; во црквата Св. Никола во Челопек, cf. Gabelić, Rodjenje *Hristovo u Čelopeku,* 219–221; eadem, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 484 и во Марков манастир, v. Томиќ, *Марков Манастир*, 228-229.
[1024]Cf. Maguire, Art and Eloquence, 100. За значењето на претставата на Христос во погребни завои, v. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku,* 221–223, сл. 3; eadem, *Првобитно сликарство у Челопеку,* 484.
[1025]За претставата во св. Димитрија во Маркова Сушица, Томиќ, *Марков Манастир*, 230.
[1026]За Мали Св. Врачи, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48, сл.32.
[1027]За Св. Никола во Челопек, v. Gabelić, *Rodjenje Hristovo u Čelopeku*, 221–223, сл. 3.
[1028]Пастирите како мотив се среќаваат уште од VI век; од постиконокласниот период вообичаено се претставуваат тројца, v. Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy of Christ,* 210 -211.
[1029]Претставите денес се видливи на фотографиите направени по конзервацијата на црквата кои се чуваат во НУ Завод и музеј Охрид.
[1030]Megaw, Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio*, 315, fig. 32.
[1031]Најраните примери се од Хосиос Лукас на Фокида, Св. Варвара во Согнали и Каранлик и Чарикли килисе во Кападокија, v. Millet, *Recherches*, 114-135, со илустрации.

елемент од постиконоборечкиот период [1032]. Може да се забележат нивните прекриени раце, испружени нанапред и насочени кон зракот светлина кој се спушта од сегмент од небо над пештерата во која се Богородица и Христос (Лк. 2:13). Покриените раце се вообичаен иконографски детаљ, со кој се изразувало почит кај ангелите во рамки на Раѓањето се јавува најрано од XI век [1033]. Овој елемент дава алузија на литургискиот обред, истовремено укажувајќи на Христовата божествена природа [1034].

Тројцата мудреци кои доаѓаат од Исток, се насликани во збиена група како приоѓаат кон Богородица од левата страна на пештерата. Тие се спомнуваат во Евангелието по Матеј (2:9-11), исто и во Протоевангелието по Јаков (гл. XXI), за нив се пее и во Божиќните стихови. Од тројцата мудреци кои се претставени во различни старосни возрасти, само помладиот мудрец насликан во преден план и постариот до него држат дарови [1035]. Евангелистот Матеј (Мт. II, 11) споменува злато, миро и темјан како едни од најголемите скапоцености на апостолските времиња. Во литургиските стихови кои се пеат пред Божиќ, даровите кои ги донеле мудреците се објаснуваат како: злато кои му се принесува на Христос како цар на вековите, темјан како Бог на вселената и миро му се принесува нему, бессмртниот, мртов три дена [1036].

Во програмски контекст композицијата на Раѓањето е поставена како пандан на Христовото воскресение [1037]. Догматската врска помеѓу телесното Раѓање и неговото Воскресение ја означува почетниот и завршниот чин со кој се исполнува тајната на Спасението [1038]. Ваквиот распоред на композициите се потврдува и учењето на христијанската црква за двете Христови природи,

---

[1032]Композицијата на Христовото раѓање во палеологовскиот период обично содржи две симетрични групи ангели, од кои едната е насочена кон мудреците, а другата се обраќа на пастирите, но постојат и други варијанти, v. Lafontaine-Dosogne, *The Cycle of the Infancy,* 213.
[1033]Бабиќ, *Каљева црква,* 138.
[1034]Cf. Тодиќ, *Старо Нагоричино*, 101; за цртежи на фреските, v. Millet, Frolow, *La peinture,* III, pl. 127/2. На темата адорација, v. Walter, *Art and Ritual*, 179-181.
[1035]Millet, *Recherches*, сл. 100; Nersessian, *L`illustration des psautiers*, таб. 52.
[1036]Mercenier et Baimbridge, *La Prière, Fêtes fixes*, II, I, 1953, 211-212.
[1037]Насликани на највисоките и најсветите места во храмовите, ѕидот или сводот на олтарот или источните страни на сводовите на јужниот и северниот крак од крстот. За ваквиот распоред, cf. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting*, 182. Примери од периодот на Палеолозите, за Перивлепта, cf. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 54, сх. VII–VIII, бр. 19, 27; Богородица Одигитрија во Пеќ, cf. Ѓуриќ, *Пеќка патријаршија*, 146, 148–150, сл. 91, 96 ; за Лесново, cf. С. Габелиќ, *Лесново*, 52-53, 287, сл. 88, 96).
[1038]За значењето на Раѓањето како предуслов за Воскресението најдобро е истражено и објаснето кај Д. Војводиќ, cf. Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 133–135.

бидејќи неговото раѓање се поврзува со човечката, а воскресението со неговата божествена природа [1039].

СРЕТЕНИЕ

Композицијата *Сретение* добила особено внимание во Богородица Болничка (сл. 94). Таа зафаќа значителен простор од втората и третата зона на живописот на западниот ѕид. Централниот средишен, горен и долен дел на композицијата е уништен, сочуван е само страничниот живопис од кој може да се увиди дека се темели на текстот според евангелистот Лука (2: 22-38) [1040]. Композицијата има строга симетрична диспозиција на четирите фигури, нејзини учесници , следејќи ги примерите од средновизантискиот период [1041].

Композицијата била сликана на ѕидовите на византиските цркви уште од ранохристијанскиот период [1042]. Станува особено популарна од XI век, кога настанот бил вклучен во литургиската служба како еден од дванаесетте големи празници на Христијанската црква [1043]. Додека иконографијата на композицијата варирала во предиконокласниот период - во бројот и идентитетот на учесниците,

---

[1039]За комплетна анализа со соодветна литература, v. Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades,* 137–139.

[1040]За иконографијата на композицијата Сретение, v. А. Ξσγγόποσιος, *Τπαπαληή,* ΕΕΒΣ 6 (1929) 328-339; Kantorowicz, *Puer exoriens*, 25-36; Shorr, *The Iconographic Developlment*, 17-32; E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte*, Darbringung Jesu im Tempel*, LCI 1, 473-477; Wessel, *Darbringung Christi*, 1134-1145; Sinkević, *Changes in the Composition*, 33-38, fig. 1-6; Maguire, *The Iconography*, 261-269; Марковиќ, *Циклус Великих празника*, 108-109; Бабиќ, *Краљева црква*, 143-146; Војводиќ, *Ариље*, 121-122; Габелиќ, *Конче*, 96-99

[1041]Mouriki, *Nea Moni*, 120-122; Schiler, *Iconography, I*, 90-94; S. Boyd, *The Church of Panagia Amasgou, Monagry, Cuprus and its Wallpaintings*, DOP 28 (1974), 294-296.

[1042]Едни од најраните сочувани примери на Сретението се од Санта Марија Маџоре во Рим, v. Kantorowicz, *Puer exoriens,* 25-36 и Календерхане џамијата во Истамбул, v. C.L. Striker, Y. D. Kuban, *Kalenderhane Camii in Istambul. The Buildings, Their History, Architecture and Decoration,* Mainz 1997.

[1043]Види *„Hupapante“* во Oxford Dictionary of Byzantium, ed. A.P. Kazhdan, 3,vol. (Oxford 1991), vol. 2, 961.

во време на средновизантискиот период композицијата ја добива својата стандардна композициона формула [1044].

Според нарацијата на евангелистот Лука (2:22-28), Сретението ја претставува средбата помеѓу Светото семејство и свештеникот Симеон. Свештеникот Симеон бил просветлен од Светиот Дух да го препознае Детето како Спасителот пратен од Бога и неговата проповед била потврдена од страна на старата пророчица Ана. Настанот кој го раскажува Лука има врски и со Стариот завет. Согласно со еврејската традиција, првороденото машко дете требало да биде осветено во Храмот, и неговото осветување требало да биде придружено со животинска жртва [1045]. Во текстот, исто така е направено спојување на Претставувањето на младенецот со прочистувањето на мајката, што според Законот на Мојсеј, требало да се изведе четириесет дена по породувањето [1046].

Големиот број на идеи кои се содржани во наративниот текст, дале богата подлога за развој на разновидни визуелни изрази. За време на средновизантискиот период, композицијата ги содржела само главните протагонисти: Јосиф со жртвените гулаби, Богородица, Христос- дете, свештеникот Симеон и пророчицата Ана. Од XI век, олтарот добива главна улога во композицијата, одвојувајќи ги Христовите родители од свештеникот и пророчицата. Така, композицијата станала симетрична, чија симетричност на личностите го нагласила нејзиниот церемонијален аспект. .

Во Богородица Болничка целиот централен дел на композицијата е изгубен, така што можеме само да претпоставиме, според големината, дека на тоа место бил насликан импозантен олтар со балдахин. Претпоставката ја базираме на остатоците од црвен велум кој се спушта од двете странични архитектонски градби во горниот дел на композицијата, кон долу, односно централниот дел. Композицијата веројатно била решена како Сретението од Св. Пантелејмон во Нерези (XII век) [1047], Сретението од Студеница (1314 год.) [1048],

[1044]А. Ξσγγόποσιος, *Τπαπαλή*, 328-339; E.H. Kantorowicz, *Puer exoriens,* 25-36; D.C. Shorr, *The Iconographic Developlment*, 17-32; E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte, *Darbringung Jesu im Tempel,* 473-477; Wessel, *Darbringung Christi*, 1134-1145; Sinkević, *Changes in the Composition*, 33-38; Maguire, *The Iconography*, 261-269; idem, *Art and Eloquence*, 87-90.
[1045]Ex. 13, 2, 12-14. Nm. 18, 15.
[1046]Lv, 12.
[1047]Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi,* 49; eadem, *Changes in the composition*, 34-35.

претставата на Сретението од Сопоќани (XIII век) [1049], Св. Никита во Бањани (после 1321 год) [1050].

На десната половина на композицијата се препознава фигурата на старецот Симеон во преден план, насликан во момент како станува од столот на кој седи и се подава со двете раце кон десно [1051]. Зад него стои пророчицата Ана со подигната десна рака кон небото и отворен свиток со испишан текст во левата рака.

Сликарот во Св.Болничка употребил интересно иконографско решение при претставувањето на старецот Симеон и пророчицата Ана. Ана, ќерката на Фануил, која според Лука (2: 36) ја претскажала божествената природа на Новороденчето.

Свештеникот Симеон седи на четвртаста клупа со наслон, претставен како енергично тргнува да станува од клупата во мигот кога ја препознал божественоста на Детето.

И за претставата на пророчицата Ана, втората личност насликана веднаш зад свештеникот Симеон е употребено интересно иконографско решение. Пророчицата Ана не е насликана како стара жена, туку како млада жена со нежно

[1048]Композицијата во Студеница е релативно оштетена и може да се забележи само дел нешто што може, но и не мора да биде олтар, v. Бабиќ, *Краљева црква*, таб.IV, V, 97-98; М.Кашанин, *Манастир Студеница*, Београд 1986.

[1049] Ћурић, *Сопоћани*, 88-90.

[1050]Марковић, *Свети Никита*,42-50; М. Марковић, *Хиландар и живопис у црквама његових метоха – пример Светог Никите код Скопља*, Ниш и Византија IV, 2005, 281-296.

[1051]Во контекст на евангелската нарација, како и во контекст на поновите интерпретации на средновековната иконографија, св. Симеон го изведува обредот пропишан со закон, така што тој ја има улогата на свештеник, иако во библискиот текст воопшто не се спомнува како (прво) свештеник (Лк. 2, 25-39). Во Протоевангелието по Јаков се решава оваа дилема со тоа што таму се наведува дека по смртта на Захарија со ждрепка било одлучено да го наследи Симеон, за текстот и изворното толкување, v. Kearns, The Virgin Mary, 245–246. Дел од богословите не се сложувале во потполност со тоа, но византиската литература, сепак, му доделува на овој светител свештенички статус, v. Constas, "*Veil of flesh, well of living water",* 103.Од друга страна, сликарството е нешто по амбивалентно по ова прашање, успевајќи да ја изрази специфичната улога на Симеон во историјата на спасението, претставувајќи ја неговата фигура на место на (прво) свештеник, пред олтарот/дверите на Храмот, v. D. C. Shorr, *The iconographic development*, 17–21, но во облека која нема свештенички прерогатив (хитон и химатион). Претставувањето во ваков тип облека, која ја носат Христос и апостолите би можело индиректно да укаже на промената помеѓу старозаветното свештенство:*„по законот Мојсеев, го донесоа во Ерусалим да го стават пред Господ....и да принесат жртва како што е речено во Законот Господов"* (Лк 2, 22–24) и новозаветното свештенство – кое ќе му служи на Бога во *„духот на вистината„* (Јн 4, 21–24) – бидејќи скоро сите евангелски текстови кои го опишуваат светиот старец зборуваат за неговата поврзаност со Светиот Дух: *„ И глеј, беше во Ерусалим човек по име Симеон, и тој човек беше праведен и побожен, кој чекаше утеха Израелова, и Духот Свети беше на него. И нему Духот Свети му беше открил дека нема да ја види смртта дури не го види Христос Бог. И со Духот воден дојде во храм; и кога го внесоа родителите детето Исус да извршат над него она што беше обичај по Законот, тој го зеде во прегратка и го благослови Бога и рече: Сега го отпушташ во мир слугата свој Господе"* (Лк 2, 25–29). Cf. богословското толкување кое го дава Kearns, *The Virgin Mary*, 243–246.

округло лице и глава покриена со мафорион во окер тонови. Нејзината десна рака е подигната во кралски гест, ја подига нагоре во енергично движење, со цел да го нагласи значењето на нејзиното пророштво. Во левата рака соодветно со палеологовската традиција таа го држи отворениот свиток со испишаниот текст од нејзиното пророштво *«Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἑστερέωσεν»* [1052], испишан во шест реда.

Значењето кое е дадено на овие две личности во Сретението, има за цел да ја нагласи Христовата божествена природа [1053]. Ваквото идејно нагласување во уметноста на Палеолозите бил одраз на теолошките анти-латински стремежи, кои се однесуваат на прашањата за Светите Троица и за дуалната Христова природа [1054].

На спротивната страна се претставите на Богородица која го држи Христос, од кого се сочувала само една дланка во тупаница, како се држи за Богородичиниот мафорион [1055]. Зад нив, во тричетвртински став и во од, е фигурата на Јосиф, облечен е во долга бела туника, врз која има пократка туника во розева боја и црвена наметка префрлена дијагонално преку левото рамо и врзана околу половината. Двете раце се подигнати во висина на половината и прекриени со наметката [1056].

Иако Богородичниот лик е оштетен и не може да се види нејзиниот фацијален израз, нејзината наведната глава кон Богомладенецот, стиснатата Христова тупаница и возбуденото движење на првосвештеникот, може да го откријат емоционалниот набој во композицијата [1057]. Во насликаната претстава може да се препознае навестувањето на Христовите идни страдања (Лк. 2-35) и улогата на Богородица во целиот процес [1058]. Особено внимание на оваа тема

[1052]Натписот: *«Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἑστερέωσεν»* на свитокот кој го држи пророчицата Ане започнува да се слика од XII века, cf. D. Mouriki*, Icons*, 385, нап. 27.
[1053]Sinkević, *Changes in the composition*, 35.
[1054]Ibid., 36–37; Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, 28–29.
[1055]Богородичините раце се покриени со рабовите на нејзиниот мафорион.
[1056]Фигурата на Јосиф е оштетена, не може со сигурност да се каже дали во рацете држи кафез со гулаби или само гулаби.
[1057]Maguire, *The Iconography of Symeon*, 263–264, нап. 23 (со слични примери во сликарството на Палеолозите).
[1058]Сликањето на Богородица со тажен лик и во став на оплакување се толкува како најава за нејзината улога во распетието, cf. Maguire, *The Iconography of Symeon*, 267–268; Shor, *Presentation in the Temple*, 26; Weyl Carr, *The Presentation of an Icon*, 244. За мислењето за симболиката на Христовата жртва ја одредува иконографијата на композицијатаво средновизантискиот период и дека го нема истото значење во палеологовската уметност, v. Sinkević, *Changes in the composition*, 36–37, n. 17.

посветиле византиските теолози и поети во нивните проповеди и химни за празникот Сретение, помеѓу кои се издвојува Григориј од Никомедија (IX век) [1059]. И останатите иконографски елементи упатуваат на истата композициска смисла. Мотивот на црвениот велум кој е раширен помеѓу архитектонските градби го носи значењето на Овоплотувањето. Неговата симболика го најавува и идното Страдање, што е нагласено во богослужбите за време на Страсната седмица [1060].

Литерарните подлошки носат теолошки симболизам кој е насочен кон настаните од Христовите страдања. Така во споменатата проповед за Сретението на Григориј од Никомедија, Христос- дете ги набројува настаните кои му претстојат, од крштевањето во Јордан, предавството на Јуда, Судењата, па сè до Распнувањето и Полагањето во гроб [1061].

Во контекст на наведеното, треба да се сврти внимание на програмскиот контекст на композицијата Сретение во Богородица Болничка. Вертикално, веднаш во зоната под Сретението се насликани композициите од циклусот посветен на Христовите страдања: Молитвата во Маслиновата Гора, Предавството на Јуда, Исмејувањето Христово и Христос пред Пилат[1062].

Како пандан на Сретението, на северниот ѕид во Богородица Болничка се наоѓа композицијата Мироносици на Христовиот гроб – композиција која го претставува Воскреснувањето Христово. Ваквото решение е сосема соодветно ако се знае дека темата на Воскресението е присутна уште во рановизантиската химнографија посветена на празникот Сретение [1063]. Централно место во химната на роман Мелод (VI век) [1064] има визија св. Симеон, кој во разговор со Богородица го претскажува Страдањето кое ќе донесе воскреснување на мртвите и вечен живот на човештвото [1065].

[1059]Maguire, *The Iconography of Symeon*, 264–269; Weyl Carr, *The Presentation of an Icon*, 244–246. Преглед на проповедите кои настанале во чест на Сретението од V до VII век, v. Allen, *Portrayals of Mary*, 78–84.

[1060]Maguire*, The Iconography of Symeon*, 267–269; Weyl Carr*, The Presentation of an Icon*, 244.

[1061]«Καὶ νῦν μὲν ταῦτα μικρὸν δὲ ὕστερον, ὅσον τριάκοντα ἔτη περισπεῦσαι χρόνον, καὶ τὸ Ἰωάννου βαπτισθήσομαι βάπτισμα, καὶ προδοθήσομαι, καὶ δήμιος πρὸς ΚαΪάφαν ἀχθήσομαι, καὶ ἐμπτυσθήσομαι, καὶ καλαφισθήσομαι, φραγγελωθήσομαι ΄ τέλος σταυρωθήσομαι, καὶ λόγχη νυγήσομαι, καὶ τάφω νεκροφανῶς συγκλεισθήσομαι...,» PG 28, col. 988C. Cf. Maguire, *The Iconography of Symeon,* 267, n. 52.

[1062]За наведените композиции подетално во главата посветена на циклусот Христови страдања.

[1063]Краток опис на сцената наведува, Мојсоска, Богородица Болничка, 18.

[1064]*Sancti Romani Melodi Cantica*, 26–34; Catafygiotu Topping, *A Byzantine Song for Simeon*, 111–123. За изведувањето на химната на Роман Мелод на празникот Сретение, v. Lingas, *The Liturgical Place of the Kontakion*, 55.

[1065]Во строфата ι' (3) Христос се опишува како *ἡ ζωὴ καὶ ἡ λύτρωσις καὶ ἡ πάντων ἀνάστασις*, cf. Catafygiotu Topping, *A Byzantine Song for Simeon*, 121.

КРШТЕВАЊЕ

На долниот дел од сводот од западниот лак кој го носи попречниот травеј е композицијата *Крштевање Христово* (Мт. 3:13–17, Мк. 1:9–11, Лк. 3: 21–22, Јн. 1:29–34)(сл. 95) [1066]. Структуралниот формат на композицијата е одреден од неправилните брегови на реката Јордан кои создаваат тесна и триаголна визуелна композиција. Стабилизирачки фактор на целосната композиција е Христовата претстава која стои исправено на централната оска, поделувајќи ја сликата симетрично и нагласувајќи ја вертикалноста. Паралелните вертикални бели линии кои се позади Христос, симболизирајќи ги водите на реката Јордан, прават баланс преку динамика на униформирани движења.

Наративите кои се однесуваат на Христовото Крштевање во евангелските текстови се кратки и не ги објаснуваат есенцијалните карактеристики во иконографијата на композицијата, како што се ангелите и персонификацијата на Јордан. Овие елементи може да се сретнат во Псалмите и дел од литургиските текстови [1067].

Христовата фигура во Богородица Болничка е претставена во центарот на композицијата. Неговата позиција на вертикалната оска е нагласена со зракот светлина што се спушта над неговата глава од полукружен сегмент од небо од кој излегува Божјата рака. Помеѓу раката Божја сочуван е натписот на композицијата

[1066]За иконографијата на Крштевањето Христово, v. Покровский, *Евангелие*, 159–193; G. Millet, *Recherches*, 170–186. За односот на богослужбата и иконографијата, v. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 165–188; G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen (1965), 67. За првичните иконографски претстави на крштевање во ранохристијанската уметност, развојот и нејзиното значење во византиската уметност, v. Walter, Baptism in Byzantine Iconography, 8–25.

[1067]За евангелските текстови и описи кај: (Матеј, 16,17; Марко, 9-11; Лука 21, 22; Јован, 29-34). За иконографијата на композицијата Крштевање и литерарните извори, v. Ερμηνεία , 88-89, Millet, Evangile, 170-215; Schiller, Iconography, 127-143; Hadermann-Misguich, Kurbinovo, 122-130. Ф. И. Шмит, Один из иконографнческнх варнантов Крещення Сласнтсля, ИРАИК XV (1911), 73-91; G. de Jerphanion, *Epiphanie et theophanie. Le Bapteme de Jesus dans la liturgic et dans l'art chretien*, in: Idem., La voix des monuments. Notes et etudes d'archeologie chretienne, I, Paris-Bruxelles 1930, 165-188; E. D. Sdrakas, *Johanes der Tiiufcrin dcrKunst dcs christlichcn Ostens,* Munchen 1943, 40-55; G. Ristow, *Die Taufc Christi*, Recklinghausen 1965; М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог крштења. Нова аквизнцња из доба друге византијске ренесансе,* ЗНМ 4 (1964), 267-279; Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography,* Sobornost. Journal of the Fellowship of St. AIban and St. Sergius 2 (London 1980), 8-25; Mouriki, *Nea Moni*, 122-126

Βάπτισης. Христос е насликан пред водата гол [1068], нозете се прекрстени, без индикација за контрапост [1069], тој благо се врти кон десно, со левата рака поставена покрај телото, а десната малку подигната во став на благослов [1070]. Спасителот стои на правоаголен црвен камен постамент, под кој се извива двоглав змеј. За разлика од пораните сваќања за телото кое се прosира низ водата, за што сведочат голем број од средината на XI век па сè до XIII век, во Менологот за јануари од Балтимор (Walters Art gallery, Cod. W 521, fol. 38 r.) веќе е занемарено природното својство на водата, така Христовото тело е насликано пред хоризонталните бранови [1071]. Во ракописот Paris gr. 54, fol, 184v. [1072] како и во Ариље [1073], Св. Апостоли [1074] и Св. Никола Орфанос во Солун [1075], Крштевањето од Календарот за јануари од Старо Нагоричино [1076], Св. Никита во Бањани [1077], Кралевата црква во Студеница [1078], мозаикот на Богородица Памакаристос во Цариград [1079], како и во Богородица Болничка, воденатa маса е сведена на ликовен знак кој од позадината потсетува на местото на случувањето. Охридскиот сликар нашол интересно решение и за Христовиот нимб, тој во нимбот впишал трикрак крст, а покрај него од двете страни на Христовата глава

[1068]Од претставите кои настанале хронолошки поблиски со преставата во Богородица Болничка во Охрид, Христос е претставен гол во Богородица Памакаристос во Цариград, v. D. Mouriki, *St. Mary Pammakaristos*, 64; во Св. Апостоли во Солун, v. Stephan, *Die Mosaiken und Fresken*, 62 и во Богородица Перивлепта во Мистра, v. Millet*, Mistra,* 118, 3.

[1069]Претставата е насликана по примерот на најраните Христови претстави од Крштевањето како тие од Кападокиските цркви, пред сè, Елмали Килисе во Ѓорме, v. G. Restle*, Asia Minor*, II, сл. 174; во Неа Мони на Хиос, v. D. Mouriki, *Nea Moni*, 122-125: во Хосиос Лукас, v. Demus, *Byzantine mosaics*, pl. XI.и претставата од манастирот во Дафне, v. Millet, *Daphni,* pl.XIV. 2.

[1070]Во палеовизантиските претстави, Христос во Крштевањето е насликан со двете раце покрај телото. Во византиските претстави, десната рака е едвај подигната во став на благослов. Неговиот благослов се однесувал во исто време и на Јован Крстител и на водите на Јордан. Оваа промена на Христовиот став се доближува до пишувањата на византиските теолози и химнографи преземени од литургијата за Водици каде што се истакнува смиреноста на Јован пред Христос и советувањето на водите. Јован вели:*„Освети ме како и водите“*, cf. Millet, *Recherches*, 201-204; Mercenier. II, 1, 238 - 310 и особено 246-247.

[1071]Weitzmann, *Byzantine Miniature*, 2, сл. 2. За Времето на настанувањето на ракописот, v. F. Halkin, *Le Mènologe imperial de Baltimore. Textes grecs publiés et traduits*, Subsidia hagiographica , No 69, Bruxelles 1985, 11 предлага дека настанал во време Михаил IV Пафлагонец (1034-1041) потврдувајќи го цариградското потекло со запис.

[1072]Millet, *Recherches,* 183, сл. 149.

[1073]Чанак-Медић, *Свети Ахилије у Ариљу*, Београд 1982, сл.17.

[1074]Stephan, *Die Mosaiken und Fresken*, 62-65.

[1075]Τσιτουρίδου, *Αγίου Νικολάου Ορφανού*, πιν. 22.

[1076]Тодић, *Старо Нагоричино*, 101

[1077]Марковић, *Свети Никита*, сл. на стр. 159.

[1078]Бабић, *Краљева црква*, сл. 100

[1079]Mouriki, *St. Mary Pammakaristos*, 64.

се гледаат инсигниите *Ἰς Χς*. Трикракиот крст е испишан со бела боја, а внатре исполнет со темносина, симболично упатувајќи на Светото Тројство [1080].

Во долниот лев агол во сините води, е претставата на Јордан. Насликан како полугол крилат старец, полуклекнат, потпрен на превртена амфора како античко речно божество со капа со еден рог на главата [1081]. Ваквата иконографска претстава која има попримено извесни демонски својства била особено популарна во сликарството во XIV век, на територијата на Солун, како и во храмовите кои настанале на територијата на Немањиќката држава [1082].

Персонификацијата на Јордан е слично насликана во Кралевата црква во Студеница [1083], во Старо Нагоричино [1084], Св. Никола Орфанос во Солун [1085], Хиландар [1086], Св. Никита во Бањани [1087]. Претставата на уплашениот Јордан може да се разгледа и во контекст на есхатолошкото значење на темата која од втората половина на XIV век преовладува во литургиските текстови, истакнувајќи го триумфалниот аспект на Крштевањето како победа над хтонските сили [1088]. Инспирација можело да се најде и во псалмот 73 (Пс. 73: 13–14), кој се читал на утринската богослужба на Водици [1089]. Симболичниот чин на трикратното *„одрекување од Сотоната"* е дел од чинот на крштевање [1090], додека пак при осветувањето на водите на Водици се повикува Христос да ги истера демоните скриени во водата [1091]. Двоглавиот змеј изведен е како и персонификацијата на Јордан, во неколку нијанси сина боја, контуриран со бела линија, телото е на долга змија притиснато со камениот постамент, додека двете змејски глави

[1080]За теолошкото значење на тристраниот крст во нимбот во Христовите претстави, v. A. Karahan*, Byzantine Holy Images, Transcendence and Immanence*. Leuven - Paris, 2010 127–128.
[1081]За развојот на иконографијата на мотивот од ранохристијанскиот период до поствизантискиот, v. Lj. Popovich, Personifications in Paleologan Painting, 17–27, 280–294; Keiko, The Personifications, 161–212. V. и Κεφαλά, Οι δράκοντες των υδάτων, 421–433.
[1082]Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 17–27.
[1083]Бабић, *Краљева црква*, 146-147, сл. 100.
[1084]Тодић, *Старо Нагоричино*, 101.
[1085]Τσιτουρίδου, *Αγίου Νικολάου Ορφανού*, πιν. 22.
[1086]Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 66.1–2; 67.2.
[1087]Марковић, *Свети Никита*, сл. на стр. 159.
[1088]За Крштевањето како света тајна за спасение на човечкиот род во делата на црковните писатели, v. Mc Donnel, *Jesus' Baptism*, 213–214; 222–223; Keiko, *The Personifications*, 211–212.
[1089]Cf. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 176, 183; Walter*, Baptism in Byzantine Iconography*, 22.
[1090]Cf. Kelly, *The Devil of Baptism*, 163–169.
[1091]За самиот чин на осветување на водата, v. *Типик на архиепископот Никодим*, II, 79 а–79 б. За теолошката анализа на чинот, v. Denysenko*, The Blessing of Waters*; idem, *Baptismal Themes,* 55–88.

излегуваат странично зад Христовите нозе [1092]. Сликарот ги илустрирал стиховите на Псалм 74, 13 [1093]. Персонификацијата на морето како јава на морско чудовиште, со развиорен плашт е насликана во долниот десен агол. Сликарите за овој иконографски елемент нашле инспирација во стиховите на Псалм 113/114, 3 [1094]. Во водите на Јордан се насликани и голем број црвени риби поставени во групи, како да танцуваат.

Особено внимание и третман добила претставата на Крстителот. Насликан на левиот брег на реката, неговата фигура е значително поголема од другите и поставена на повисоко ниво, следејќи ги веќе етаблираните примери од XI век [1095]. Облечен во темносина туника со средна должина, со тесни ракави, порабена со крзно во долниот дел, дијагонално преку градите и префрлена преку левата рака носи наметка во зелени тонови [1096]. Десната рака ја ставил врз Христовата глава, додека левата е подигната и покажува кон небото, означувајќи го моментот во евангелските текстови кога го увидел Богојавувањето. Во долниот лев агол е насликано дрво со секира, но самиот Крстител, не стои на камениот брег, туку на корените од исушено и пресечено стебло. Во Болничката црква е нагласена алузијата на евангелската порака (Матеј III, 10 и Лука III,9) *„Секирата веќе лежи при коренот на дрвјата; затоа секое дрво, што не дава добар плод, се сече и се фрла во оган“, [1097]* така Јован Крстител стои врз исушеното и пресечено дрво.

На спротивниот брег се насликани три ангелски претстави[1098], во тричетвртински став, свртени кон десно и благо наведнати. Облечени во долги туники во сини тонови и наметки во розеви тонови, кои им ги прекриваат рацете [1099]. Ангелите не се спомнуваат во евангелските текстови, нивното присуство на брегoвите на реката Јордан, нивниот број-три, овозможува да се илустрира

[1092]Исто иконографско решение е изведено во Св. Атанасиј ту Музаки во Костур, v. Χατζιδάκης *Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη*, 106–119, πιν. 6.
[1093]*„Ти го раздели морето со твојата сила, ги крши главите на змејовите во водите“,* за илустрацијата на овој псалм и неговата иконографија, v. G. Schiller, *Iconography*, I, 136-137.
[1094]*„И виде морето и побегна; Јордан се преврте наназад…*“, v. Mercenier-Bainbridge, *Le prière,* Fêtes fixes, II, I, 258.
[1095]Millet, *Recherches*, 202-203, fig. 141- 143.
[1096]Античката туника е стандардна облека за апостолите и пророците, таа ја заменува животинската кожа во претставите на Св. Јован Крстител, v. G. Millet, *Recherches*, 176.
[1097]Константинов, *Библија: Стариот и Новиот завет*, 311.
[1098]Претставувајќи повеќе од два ангела на брегот на реката Јордан не е новина. Оваа практика се среќава од X век, во Евангелијарот гр. 21 од Петербург, на трансептот во Токали Килисе во Кападокија (отколку XI век), во Paris gr. 74 (379), v. Millet. Recherches, 178.
[1099]Иконографски елемент со кој се претставува најдлабока почит, cf. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 182; Mouriki*, Nea Moni*, 122–123; Walter, *Art and Ritual,* 179–181.

тројната хиерархија, преземајќи ја улогата на ѓакони при чинот на божественото крштевање [1100].

Композицијата на Христовото крштевање во просторен контекст е насликана како пандан на Распетието. Врската помеѓу овие две композиции има длабока богословска [1101] и литургиска основа [1102]. Од најстарите сочувани дела на химнографската традиција за богослужбите на Велјасабота се потпираат на евангелските описи за смртта на крстот (Јн. 19:31–37; Мт. 27, 50; Мр. 15, 37; Лк. 23, 44–46) правејќи врска помеѓу водата која заедно со крвта потекла од Христовите рани, со светата вода на крштевањето [1103].

Просторната поврзаност на двете композиции се јавува и во голем дел во ансамблите настанати во XIV век [1104]. Од фрескоансамблите кои настанале хронолошки и територијално во непосредна близина на Богородица Болничка, ваквото просторно позиционирање се среќава во Св. Никола Болнички [1105], во Богородица Пештанска (1370) во специфични просторни услови го насликале Крштевањето на источната страна, а Распетието на западната страна на пештерниот храм [1106]. Во сосема друг просторен распоред во Св. Ѓорги во Речица [1107], истите сликари од Пештанска ги насликале на северниот, односно јужниот ѕид како пандан Распетието и Крштевањето. Во фрагментарно сочуваните фрески

[1100]Во евангелските текстови според Матеј (IV, II) и Марко (I, 13), ангелите му служат на Христос за време на неговиот престој во пустината, но ниту еден ангел не присуствува на крштевањето. Оваа група на небесни сили се претставени по примерот на религиозната церемонија, која се наоѓа во литургиските текстови, v. Mercenier, II, 1, стр. 280, 287, 297.

[1101]За поврзаноста на Распетието и Крштевањето и учењето за економијата на спасот кај рановизантиските писатели, v. Mc Donnel, *Jesus' Baptism in the Jordan*, 222–223.

[1102]За пасхалното значење крштевањето во најстарата ерусалимска и константинополска пракса, v. Beronière, *Easter Vigil*, 65–66, 132. Cf. и Yevics, *Lazarus Saturday*, 83 (со соодветна литература).

[1103]За развојот на химнографските текстови во богослужбите на /Велјасабота/ Велика сабота кај, cf. Garsia Boveda, *Πάθος και ανάστασις*, 129–145, осебно 145.

[1104]Ваквиот просторен распоред е вообичаен за куполните цркви, но и во ретки случаеви во еднобродните цркви. Такви примери има во Костур и Верија каде еднобродните храмови настанати од крајот на XIV и почетокот на XV век, се карактеризираат со редуцирани циклуси на Големите празници и Страдањата. Како што се Св. Фотини во Верији и Св. Андреје „ту Русули" во Костур, додека во Богородица Фанеромени во Костур крштевањето е насликано по Распетието , v. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφιές της περιόδου των Παλαιολόγων,* 159, εικ. 94–95, 102–103, 297, εικ. VIa, VIb; 305. За примери од XIV век на Крит каде Крштењето и Распетието се пандани, v. A. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete II*, 58–59.

[1105]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 130.

[1106]Idem., *Охридско ѕидно сликарство*,147; Ангеличин-Жура, *Пештерните цркви*, 29.

[1107]Композицијата на Распетието е сочувана само во горниот дел, за Крштевањето, v. Грозданов-Суботиќ, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 67.

на св. Богородица Челница (1380) се забележува панданството на двете композиции [1108].

ВОСКРЕСНУВАЊЕТО НА ЛАЗАР

Веднаш под композицијата на Крштевањето на сводот на лакот над западниот травеј, циклусот на Големите празници продолжува со претставата на *Лазаревото воскресение* со сочуван *натпис Ἔγερση του Λαζάρου* (сл. 96). Претставата во Св.Болничка има мало оштетување во долниот десен агол, но може да се види дека носи концизна иконографска претстава соодветно со евангелскиот текст (Јн: 17–45) [1109]. Во центарот на композицијата доминира Христовата фигура, претставен со повисок раст од останатите и со несвојствено голем нимб. Сликарот го издвоил од останатите учесници, создавајќи празен простор околу него. Христос стои фронтално, со благо вртење кон лево, десната рака е подигната и покажува кон веќе исправениот Лазар, а левата рака е спуштена покрај телото и држи затворен свиток. Пред Христос, паѓаат на земја Марија и марта, сестрите на Лазар, насликани со нимбови (Јн. 11: 20–27, 32). Настанот е посведочен од три групи, строго издвоени едни од други – апостолите кои го следеле Христос, во горниот дел, пред портите на Витинија е насликана група граѓани и две момчиња кои го отвориле гробот на Лазар и ги одвиткуваат

[1108]За попис на композициите, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 155.
[1109]За иконографијата на композицијата Васкреснувањето на Лазар, v. Millet*, Recherches*, 232–254, особено 239–244; R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus*. Cf. Mâle, *La Résurrection de Lazare,* 44–52; K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, RbK 2, 388-414; Марковић, *Циклус Великих празника,* 110; Војводић, *Ариље*, 125-126.

неговите завои [1110]. Структуралноста на композицијата е вешто изведена, правејќи јасна одвоеност на целините: карпестите ридови во различни бои и градските ѕидини на Витинија, прават јасна разлика помеѓу целините со што композицијата добила прегледност [1111].

Зад Христос, апостолската група составена од три фигури, ја предводи млад апостол. Тој е претставен во од, се врти кон својот соговорник, но главата и погледот е свртена кон верниците. Според неговата физиономија и кадравата коса, веројатно се работи за апостолот Тома [1112], но и бидејќи евангелските текстови ги нагласуваат неговите зборови изречени при поаѓањето за Витинија (Јн. 11:16). До него чекорат уште двајца апостоли, чии лица се оштетени и не може да се идентификуваат.

Во десниот дел на композицијата е насликан скоро хоризонтално поставен правоаголен саркофаг во кој стои исправениот Лазар, со нимб, обвиткан во бели погребни завои со црни ромбовидни украси [1113]. Момчето кое стои и ги одвиткува завоите, ја подигнува десната рака, која е покриена со ракавот и си го покрива носот.

Третата група сочинета од мноштво фигури е насликана во задниот план на композицијата, како излегува од отворените порти на Витинија (Јн. 11:19,31, 33, 42,45). Градските ѕидини се простираат помеѓу двата рида со централно поставена отворена порта.

Сите насликани елементи во Болничката претстава на Воскресението Лазарево се добро познати во уметноста уште од средновизантискиот период [1114]. Значително зголемениот број на учесници во рамки на групата Јудејци и типологијата на пезсажот, спаѓаат во елементите кои се карактеристични за сликарсвото во времето на Палеолозите [1115]. Слични иконографски решенија како и охридската претстава се среќаваат во Св. Врачи во Костур [1116], во Богородица

[1110]Долниот лев агол на композицијата е уништен, се забележува една личност чија возраст е тешко да се дефинира и дел од правоаголен објект, што веројатно го претставува капакот на саркофагот.
[1111]Cf, Millet, *Recherches,* fig. 223.
[1112]Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 131.
[1113]Повојот на на штотуку роденият Христос во јаслите во композицијата Раѓањето има исти украси, освен што Христовите наизменично се менуваат во црвена и црна боја.
[1114]Millet, *Recherches*, 237; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 134; Mouriki, *Nea Moni,* II, 176.
[1115]Millet, *Recherches,* 237, fig. 207,211, 212; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, fig. 57, 58; Millet, *La Peinture*, I, pl. 28.
[1116]Πειεθαλίδες, *Καζηορία*, πίλ. 19.

Одигитрија во Пеќ [1117], Ватопед [1118], Старо Нагоричино [1119], Грачаница [1120], Св. Никола Орфанос во Солун [1121], Св. Димитрија во Пеќ [1122], Св. Спас во Призрен [1123] и во Полошко [1124].

Воскреснувањето на Лазар во Богородица Болничка во Охрид е насликано во склад со византиската иконографска традиција, која и не се менувала многу во текот на времето.

Како пандан на Лазаревото воскресение е претставата на Влезот во Ерусалим, насликана на северниот крај на сводот од западниот лак кој го носи попречниот брод.

ВЛЕЗОТ ВО ЕРУСАЛИМ

Христовиот влез во Ерусалим (Мт. 21: 1–11; Мк. 11: 1–10; Лк. 19: 28–39; Јн. 12:12–16) (сл. 97) во Богородица Болничка е насликан на северниот крај на сводот од западниот лак на попречиот брод, со сочувана сигнатура испишана во два реда *Βαϊοφόρος* [1125].

[1117]Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 208-209.
[1118]Μολή Βαηοπαηδίοσ, Σ. Α΄, είθ. 202 (Σζηγαρίδας), за деталот со групата Јудејци,v.. Ibid., είθ. 203.
[1119]Millet, *La peinture*, fasc. III, pl. 82/2.
[1120]Тодић, *Грачаница,* сл. 38.
[1121]Σζηηοσρίδοσ, *Ο Εφγραθηθός δηάθοζκος*, πίλ. 23
[1122]Г. Суботић, *Свети Димитрије Пећкој патријаршију*, Београд 1964, сл. 7.
[1123]М.Тимотијевић, *Црква Светог Спаса у Призрену*, Приштина 1995 , 71.
[1124]Babić, *Položko,* 170, fig. 7.
[1125]За иконографијата на Влезот во Ерусалим во византиското сликарство, cf. E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, RbK 11, 22-30; Velmans, *Observations,* 471-481.

Композицијата како пролог во горниот лев агол, ја содржи епизодата за наоѓањето на магарето (Мт. 21, 1-7; мк. 11, 1-6; Лк. 19, 28-35). Тоа укажува дека претставата во Болничката црква е насликана според текстот на Матеј, бидејќи само кај него се спомнуваат две магарињa (Мт. 21, 2-7). Пред отворени високи порти на селото Витфага, кое за разлика од Ерусалим има само една куполна градба зад градските ѕидини, насликано е во кас, сиво магаре. Композицијата е оштетена по целата должина на левата страна, така да не се сочувале претставите на двајцата ученици кои биле пратени да го најдат магарето.

Епизодата со донесувањето на магарето е позната во византиската уметност, според сочуваните примери уште од X век [1126]. Што се однесува пак до црквата во Витфага, се работи за анахронизам, карактеристичен за средновековната уметност. Во претставите на Влезот во Ерусалим во палеологовското сликарство, мотивот со магарињата се појавил под влијание на описите на аџиите за Витфага [1127].

Епизодата, покрај примерот од Болничката црква во Охрид е насликана во Св. Богородица Перивлепта во Охрид [1128], во католиконот на манастирот Хиландар [1129], во Богородичната црква во Грачаница [1130] и Дечани [1131].

Останатиот дел од композицијата е сосема вообичаен. Во централниот дел во преден план Христос јава на магаре во сиви тонови со наведната глава. Левата рака е положена на коленото и држи бел свиток, додека со десната благословува. Главата ја врти назад кон апостолите кои го следат. Групата апостоли е доста оштетена, но воочливо е дека се работи за поголем број. Тие се насликани веднаш зад нивниот Учител, гестикулирајќи помеѓу себе. Фокусот на композицијата во левиот дел, од центарот во кој е Христос на магарето, се поместува на каменитиот предел во позадината над кој се издигаат ѕидовите и портата на малото село кои продолжуваат кон десно и се спојуваат со високите кули на Ерусалим, насликани

[1126]Millet, *Recherches,* 266, fig. 236 наведува како пример едно четвороевангелие од Националната библиотека во Париз (Paris. gr.11.5), а за решението со две магарињa цитира ракопис од втората половина на XII век, од Фиренца (Plut. VI, 23).
[1127]Еден од најрано сочуваните е од околу 530 г., Cf. Millet, *Recherches*, 206, 268, fig. 244 (ракописот порано се наоѓал во Државната библиотека во Берлин; gr. qu. 66).
[1128]Марковиќ, *Иконографски програм*, 119–143.
[1129] Марковиќ, *Првобитни живопис,* 221–242.
[1130]Тодиќ, *Грачаница,* 82, особено 117(реф.284). Христовиот влез во Ерусалим е насликан на западниот ѕид во наосот, од него се сочувала само епизодата со учениците и магарето.
[1131]Марковиќ, *Циклус Великих празника*, 110.

во позадината на десната половина. На овој начин е постигнато едно циркуларно движење во следењето на наративот.

Околу нозете на магарето се насликани две деца кои пружаат црвена ткаенина, додека друго се качило на високо дрво во позадината. Ни едно од четирите евангелија не ги споменува децата кои учествуваат во Христовиот пречек. На нивното присуство во претставите на Христовиот влез во Ерусалим влијаеле литургиските текстови, како и античката традиција во прикажувањето на царскиот *adventis* [1132].

Возрасната група граѓани во Болничката црква се претставени како збиена група мажи на различни старосни возрасти. Облечени се во долги туники во различни бои, со покриени глави со шамии, тие стојат пред градските порти и разговараат помеѓу себе.

Сликарството на западниот ѕид во наост на Богородица Болничка во Охрид, како и живописот во втората зона на северниот ѕид се потполно изгубени. Но, постои основа просторната позиција на влезот во Ерусалим да се разгледа во светло на Христовите страдања, кои на јужниот ѕид завршуваат со Судењето кај Пилат. До олтарната апсида е сочуван фрагмент од фреска на кој се гледа бела перизома и две голи нозе, од чија лева страна се препознава фигура во темна туника, претпоставуваме дека Христовите страдања продолжувале на северниот ѕид со најмалку две епизоди. Сегментот од фреска, претставите на Мироносиците на Христовиот гроб и Симнувањето во адот на северниот ѕид, претставата на мртвиот Христос во нишата на проскомидијата, како и поединечните маченички претстави во првата зона на северниот ѕид распоредени и организирани да се стави акцент на страдањата, може да се каже дека прават одредена идејна и тематска целина. Вертикалното поврзување на композициите, следејќи ги хронолошките принципи се создава тематска рамка од најавените страдања, преку судењата до маченичката смрт на крстот.

Врската помеѓу Страдањата и необичното програмско поставување на Влезот во Ерусалим може да се разгледа и од аспект на литургијата. Една од причините на изместување на Влезот во Ерусалим, на сметка на Распетието може да се најде во службите за страсната недела. Во утринската служба на ВелјасредаВелика среда се пее за жена која го помазала Христос, со што се

[1132]Catafygiotu Topping, *Romanos, on the Entry into Jerusalem*, 170–171, 174–188.

спротивставила на гревот кој го направил Јуда [1133]. Исто така, во Посниот триод од XIV век се предлага да се чита според Евангелието по Јован на тој ден [1134].

Внимание заслужува и Христовиот став, свртен наназад кон учениците. Ваквото *„класицистичко“* движење на главниот актер во Влезот во Ерусалим се применува од пред крајот на XIII век [1135], особено во периодот на палеологовската уметност на XIV век [1136]. Ваквата поставеност на претставата наведува на зголемената динамика на движењето на погледот низ композицијата, придонесувајќи за подобра поврзаност на сите делови на композицијата и додавајќи слој на комплексност на настанот.

Композицијата Влезот во Ерусалим во Св.Болничка, добила истакнато место во западниот дел на црквата, како што е случајот со претставата во северниот параклис посветен на Свети Григориј Богослов во црквата Богородица Перивлепта и во Мал Свети Климент. Во двата примери, Влезот во Ерусалим добил значајно место на западниот ѕид над претставата на Успението на Богородица [1137]. Иако се работи за мали, фрагментирани фрескоансамбли, впечатлива е големината и вниманието кое го добил триумфалниот Христов влез во Ерусалим. Позиционирањето над западниот влез може да се однесува и на симболиката што ја воси композицијата [1138]. Исто позиционирање, над западниот влез има и во Курбиново [1139] и во Марков манастир [1140].

[1133]Идентитет на жената, како и времето на настанот е предмет на дискусија кај евангелистите. Според Матеј (Мт. 26, 6–13) и Марко (14, 3–9) непозната жена во домот на Симеон во Витинија го помазал Христос. Според Лука пак (Лк. 7: 36–50) се работи за жена грешница, а настанот го сместува во куќата на фарисејот. Јован (Јн. 12: 1–8) пак жената ја поисоветува со Марија, сестрата на Лазар. За богослужбата на Велика Среда, v. Мирковић, *Хеортологија,* 165; Andronikof, *Le cycle pascal*, 148–150.

[1134]*Типик архиепископа Никодима*, 145б.

[1135]Skawren, *The Development*, fig. 63, 224, 326; J.C. Anderson, *The Walters Praxapostolos and Liturgical Illustration,* ΔΧΑΕ 19 (1996-1997), 14-16, fig.8; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 140.

[1136]Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 140-141; Millet, *Recherches,* 271. 273, 275; A. Xyngopoulos, *Ἡ ψηφιδωτή διακόσμησες τού ναού τών 'Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, Salonique*, Société d'études macédoniennes, 1953, pl. 23, 1; Hamann-Mac Lean et Hallensleben, fig. 282 ; H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jérusalem*, pl. 5b.

[1137]Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 139, 15; Pandzak-Pineva*, Lesser Saint Clement*,

[1138]Поголемо внимание на градскиот пејзаж во рамки на Влезот во Ерусалим се забележува во грузиското средновековно сликарство. Таков е примерот со Влезот во Ерусалим насликан на западниот ѕид во црквата Свети Архангели - Тангхили (XIII век), Кинцвиси (XIII век), Ачи (крај на XIII век), v. Velmans, *Observations sur l'emplacement*, 474–476.

[1139]Над западниот влез се насликани три празнични композиции:Влезот во Ерусалим, Успението на Богордица и Преображение Христово,v. Hadermann-Misguich*, Kurbinovo*, sch. 3, no. 28; 4, no. 28, 29, 30. cf. Maguire, *Art and Eloquence*, 73, fig. 73, 74.

[1140]Томић, Марков Манастир, 261.

Издвојувајќи го иконографски мотивот на портата на градот Ерусалим насликан во непосредна близина на влезот во храмот, со употреба на примери застапени во старозаветните паримији и богослужбени песми неговото значење станувало поизразено и јасно за присутните верници [1141].

РАСПЕТИЕ

Последната композиција насликана на сводот на западниот лак на попречниот брод, насликана на највисоката точка на сводот е Распетието (Мт. 27: 35-56; Мк. 15: 24–41; Лк. 23: 33–49; Јн. 19: 18–30) (сл. 98) [1142]. Иако композицијата е оштетена по целата должина на левата страна и еден мал дел кој се шири кон центарот, сепак, може да се согледа дека сликарите изложиле сложена и комплексна слика на светата тајна на Христовата смрт. Особено внимание е посветено на догматското и литургиското значење на композицијата. Во композицијата доминира Христовото тело на крстот, останатиот расположлив простор е исполнет со небесните тела и персонификациите во горниот дел, во долниот и средишниот дел земните сведоци на неговата смрт [1143].

[1141]Симболиката на врата е присутна низ дваесет и четвртиот псалм и во седмичниот литургиски циклус, за време на Големиот Вход, v. Taft, *Psalm* 24, 159–177; idem, *The Great Entrance,* 98–112.
[1142]За иконографијата на Распетието, v. Millet, Recherches, 397–460; Grondijs, L'iconographie byzantine; Martin, The Dead Christ, 189–196; Wessel, Die Kreuzigung; Kartsonis, The Emancipation of the Crucifixion, 153–187.
[1143]Millet, *Recherches,* 396-460; E. Lucchesi-Palli, G. Jászai, H. Bauer, R. Haussherr, H. Neumann, *Kreuzigung Christi, LCI 2*, 606-642; Kalopisi-Verti, *Die Kirche*, 97-103; A. E. Sheckler, M. J. W. Leith, *The Crucifixion Conundrum and the Santa Sabina Doors*, Harward Theological Review 103:1, Jan. 2010, 67-88

Христовото тело отстапува од вертикалната оска на композицијата кон лево. Неговото тело е свиено, главата со трокрак нимб, е потпрена на десното рамо, рацете, необично тенки се распнати на краците на крстот со дланките свртени под агол [1144]. Во левиот крак на крстот е испишана буквата *ω*, додека пак надвор од нимбот на десната страна и сочуван вториот дел од Христовата инсигнија *(Ἰ̃ς) Χ̃ς*. Над Христовата глава сочувана е таблицата на која со бела боја е испишан натписот *ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης [1145].* Од десната страна Христовото тело, во пределот на ребрата е прободено со копје од која рана истекува крв [1146]. Во долниот дел, крстот завршува со камена мермерна плоча во црвени тонови, под која е темната пештера сред која е насликан Адамовиот череп [1147]. Мотивот на Адамовиот гроб потекнува од апокрифните текстови, како и од текстовите на јудео -христијанските отци [1148]. Сликајќи го *„черепот на првиот и телото на вториот Адам"* се истакнува еден од најважните аспекти на Распетието – искупување на човечките гревови преку Христовата смрт на крстот [1149]. Христовата смрт со тело која го ослободува Адамовиот грев, преминала во аргумент при расправите на иконофилите [1150], таа е тема и на црковната поезија [1151].

Во левиот дел, иако оштетен, се препознава фигурата на Богородица, следена од една мироносица, резултат на ограниченият архитектонски простор (Мт.27:56, Мк. 15:40) [1152]. Богородица е насликана во висина на кракот на крстот, се препознава нејзиниот карактеристичен, темен мафорион, дел од жолтиот нимб, како и сигнатурата над нејзината глава *ΜΡ ΘΥ.* До неа е женска претстава, облечена во облека во темни кафени/црвени тонови со нимб, со рацете ја држи Богородица. Ликот на Богородица, како и положбата на нејзините раце се

[1144]За положбата на Христовото тело, v. Millet, *Recherches,* 407–416. За почетоците на сликањето на мртвиот Христос на крстот, теолошките расправи кои се развиле по иконоборството, v. Martin, *The Dead Christ*, 189–196

[1145] Натписот ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης или Крал над Кралевите е превземен од Псалм 23[LXX]:7-10, PG 36:658BC.

[1146]Слични примери се објавени кај: Millet, *Recherches*, figs. 435, 444, 445, 451.

[1147]Grondijs, *L'iconographie byzantine*, 142.

[1148]V. Атанасие Велики, *De passion et cruce Domini*, PG 28, cols. 208 A; Grondijs*, L'iconographie byzantine*, 143–144 (со соодветни извори). Cf. и Марковиħ, *Циклус Великих празника,* 112, реф. 37.

[1149]Grondijs, *op. cit.*, 142-145, особено 143.

[1150]V. расправите на цариградскиот патријарх Никифор, *PG* 100, col. 441B; cf. Martin, *The Dead Christ,* 194.

[1151]Марковиħ, *Циклус Великих празника*, 112, реф. 38.

[1152]Кај евангелистите се спомнуваат четири мироносици: Марија Магдалена, Марија мајката на Јаков, мајката на Јосаија и Саломија, мајката на синовите Зеведееви.

уништени, нејзината тага и плач, може само да се препознаат во грчот на нејзиното свиено тело. Литерарниот мотив на Богородичниот плач бил создаден во рамки на апокрифните и литургиските текстови [1153], црковната поезија и беседи, додека неговиот ликовен приказ се среќава во ретки случаи на претставата на Распетието во XIII век, за да стане доста популарен мотив во ликовната уметност на XIV век [1154]. Примери на емоцијална Богородица под крстот се среќаваат и порано во делата на средновековното италијанско сликарство [1155]. Во претставата од Богородица Болничка, тагата го совладала и младиот Јован Богослов, насликан на спротивната страна на крстот. Облечен во долга туника во зеленкасти тонови, со благо свиено тело и глава, десната рака ја подигнал и покрива дел од лицето со ракавот, а со левата се придржува [1156].

До Јован Богослов стои центурионот Лонгин. Прстставен во благ расчекор, со свиено тело како гледа кон крстот, со десната рака покажува кон Христос, во левата држи копје. Светоста на војникот кој го препознал Бог (Мт. 27:54; Мк. 15: 39; Лк. 23:47) покрај жолтиот нимб е нагласена и со натпис, од кој се сочувале само последните три букви *(О ΛΟΝΧΗ)ΝΟС* [1157]. На спротивната страна, иако оштетена се препознава фигурата на уште еден војник кој го држи копјето со кое е прободен Христос. Иконографското решение во кое се претставени и двајцата најзначајни војници - сведоци се неколку помеѓу сочуваните живописи од XIV век,

[1153]На оваа тема v. Alexiou, *The Lament of the Virgin*, 111–140; eadem, *The Ritual Lament,* 62–77; Maguire, *Art and Eloquence*, 91–108; Tsironis, *The Lament of the Virgin Mary*. За развитокот на литерарните извори и нивното влијание во појавата на овој мотив, v. Vassilaki, Tsironis, *Representations of the Virgin*, 453–463. Shoemaker, *A Mother's Passion*; idem, *Mary at the Cross*, 570–606 изнесува нови забелешки за најстарото Житие на Богородица (VII век). Химнографските состави со тема на Богородичиниот плач биле создавани и во поствизантискиот период. За химните настанати околу 1400 г., v. Bakker, „Ephraem the Syrian's " Θρῆνος τοῦ Θεοτόκου, 17–38; *Θρῆνος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου*, passim.

[1154]Неки од примерите се наведени кај, Millet, *Recherches*, 421, figs. 445, 446. За примере од XIV век, Габелић, *Првобитно сликарство у Челопеку*, 49.

[1155]Пример е еден илустриран литургиски ракопис од XII век, од Јужна Италија, кој ја содржи химната при богослужбата на Велика сабота. Се работи за ракопис кој се чува во Националната библиотека во (N.A. lat. 710, околу 1155), cf. Avery, *The Exultet Rolls*, pl. LXXIII. Cf. и Kelly, *The Exultet in Southern Italy*. За други примери, v. Derbes, *Siena and the Levant*, 193, n. 23.

[1156]За различните гестови на тага кои ги искажува Јован Богослов во сликарството на средновизантискиот период, v. Maguire, The Depiction of Sorrow, 144–145, fig. 38, 39, 65, 66.

[1157]Свети Лонгин се слави на 16Октомври, v. Delehaye, *Synaxarium*, 141; BHG, II, 56–57. Во проповедта која се припишува на Исихиј Ерусалимски која најверојатно била создадена во XI век, го опишува Лонгин како еден од војниците на Ирод кој сведочел на неколку Христови чуда. Тука се поврзува со некои делови од апокрифниот текст на Евангелието по Никодим, каде се опишани Христовите чуда за време на судењето кај Пилат, v. Gounelle, *Diffusion et réception,* 3. Во средновизантискиот период римскиот војник бил означен со нимб во некои дела на кападокиското и сиријското ѕидно сликарство, за во време на палеологовското сликарство да стане вообичаен елемент,v. Ξυγγόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου,* 59–60.

тоа се: Кралевата црква во Студеница [1158], во Свети Ѓорги во Старо Нагоричино [1159], во црквата во с. Беранде, Станичен [1160].

Во горниот дел на композицијата забележливо е отсуството на ангелските сили кои плачат, но затоа охридскиот сликар на четирите страни под и над краците на крстот ги насликал Сонцето и Месечината во горниот дел и персонификациите на Црквата и Синагогата под краците на крстот. Нивното присуство во композицијата е производ на литерарниот и иконографскиот развој на композицијата Распетие во палеологовскиот период [1161]. Нивното присуство може да се поврзе и со зголемениот интерес за јазикот на симболите, персонификациите и метафорите во првите децении на XIV век [1162]. Претставата на лик во профил внатре во капка во црвена боја за Сонцето и на спротивната страна е лик во профил во капка во сина боја за Месечината, се вообичаен начин на нивно прикажување. Особениот научен интерес во XIV век за астрономијата, движењето на небесните тела и нивниот изглед, резултирано со нивно влкучување во иконографијските програми [1163]. Евангелските текстови (Лк. 23: 45), како и литургиските кои се служат за време на Страсната седмица [1164] го истакнуваат космолошкиот карактер на Распетието, пишувајќи дека во мигот на Христовата смрт се помрачиле сите небесни тела [1165].

Во Палеологовското сликарство персонификациите на Црквата и Синагогата се среќаваат како иконографски пар [1166]. Во Болничката црква двете персонификации се претставени како допојасни фигури. На левата страна,

---

[1158]Бабић, Краљев црква, 158.
[1159]Тодић, Старо Нагоричино, 102.
[1160]Поклопувањето на двете личности на војниците настанало, меѓу другото, и од сличноста на името кое Лонгин и грчкиот збор за копје (λόγχη), v. Ξυγγόπουλος, op. cit., 58. Cf. и Марковић, *Циклус Великих празника*, 111; Габелић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, 137–138.
[1161]За претставите и толкувањата на персонификациите и небесните тела во Распетието, v. Hautecoeur*, Le soleil et la lune*,13–32; Покровский, *Евангелие*, 368–369; Grondijs, *Le Soleil et la Lune*, 250–254; Deonna, *Sol et Luna*, I, 5–47; II, 49–92 (со преглед на споменици сместени во хронолошки рамки од антика до XV века); Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 74–78, 337–343; Djurić, TheRepresentation of Sun and Moon, 339–346
[1162]На оваа тема, v. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting,* 187-189; Бабић, Панић, Богородица Љевишка, 70–80; Gligorijević-Maksimović, *Classical Elements*, 363–370, особено 368–369; Jevtić, *Les motifs antiques.*
[1163]Jevtić, *Le nouvel ordre du monde*, 138–139, n. 43.
[1164]За литургијата на Велики Четврток, v. Parenti, Velkovska*, La croce nella liturgia*, 63–66.
[1165]За улогата на литургиските текстови, v. Покровский*, Евангелие*, 368–369. На иста тема анализира и Габелић, *Лесново,* 80. Химните кои го парафразираат евангелскиот текст (Мт. 27: 45, 51–53) за помрачувањето на Сонцето и застанувањето на Месечината ги анализира, v. Yevics, *Lazarus Saturday*, 400–402.
[1166] Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 187.

веднаш до Христовот торзо е претставата на Црквата, од сочуваниот натпис во два реда се сочувало *νέα διαθήκη.* Новата црква или *„новиот завет“* е претставена како женска фигура во црвен фустан украсен со бисери и отворена круна на главата. Со двете рацете држи златен путир во кој ја собира крвта и водата која тече од Христовото тело, претставени со млаз во црвена и бела боја правејќи ја очигледна евхаристичната симболика. Ја придржува допојасна ангелска фигура. Ваквиот изглед на Црквата со путир во рацете е инспириран од стиховите на Големиот канон на Андреј Критски [1167]. На спротивната страна, на дистанца од крстот е претставата на Синагогата, која ја носи друг ангел. Претставена како допојасна женска фугура облечена во поскромен фустан во сиви/окер тонови, ангелот ја носи во спротивниот правец на Христос и ја изнесува од сцената [1168].

Односот на симболите [1169] во рамки на композицијата има за цел на верниците да им ја објави сложената теолошка порака за доаѓањето на новата вистина и Новиот завет. Вклучувањето на персонификациите на Сонцето и Масечината може да се разгледа и во контекст на триумфалното значење кое го има Распетието [1170]. Централно место во оваа симболика ја има самиот Крст, кој претставува најголем симбол на Христовата победа над смртта [1171]. Роман Мелод во својата химна го прославува Триумфот на крстот од Распетието, додека св. Јован Златоуст го толкува крстот како симбол на победата под чија заштита владетелите победуваат во своите битки [1172]. Значајно за оваа претстава на Распетието е да метафората за Христос како непобедливо сонце на правдата која има триумфален карактер, а се спомнува во литургиските текстови [1173].

[1167]Cf. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 191, n. 294.

[1168]Една од карактеристиките на овие две претстави се сличностите кои кои ги имаат изведени во различни ликовни медиуми: на фрески, минијатури и изработки од сребро. Сите доаѓаат од мала група сочувани примери од територииите на Света Гора, средновековна Србија и Бугарија. Сите следат одреден прототип кој бил популарен во периодот на XIV век, v. Millet, Recherches, 18.

[1169]Крстот имал соларна симболика во претхристијанскиот период, v. Deonna, *Sol et Luna*, II, 65, n. 1. За значењето на сонцето и месечината во религиите на народите во медитеранскиот круг, каде се наоѓаат и најстарите претстави на Распетието со небесните тела, v. Hautecoeur, *Le soleil et la lune,* 15–17. За местоположбата на сонцето и месечината во рамки на Распетието, v. Ibid., 22-23.

[1170]Вакво мислење прв изнел Grabar, La peinture religieuse, 227.

[1171]Од обемната литература за култот на Чесниот крст издвојуваме, cf. Frolow, *La relique de la Vrai Croix*; Bornert, *La celebration de la sainte Croix*, 92–108. V зборник: *La Croce, Iconografia e interpretazione; посебно рад Charalampidis, La Croce nell'iconografia*, 86-91. V. и Wortley, *The Wood of the True Cross*; Καραγγιάνη, *Ο Σταυρός*; Fundić, Kappas, *Stauroproskynesis,* 141–154.

[1172]За Роман Мелод, v. Maisano, *La croce nei contaci,* 75-88. За Јован Златоуст, v. *PG* 49, 394–398.

[1173]За античкото потекло на метафората протолкувана низ библиски текстови (Зах. 3:8, Лк. 1:78) и литургиски песми, v. Kantorowicz, *Oriens Augusti*, 135–162; cf. и Hautecoeur, *Le soleil et la lune*, 18–22. Симболиката на Христос победник во Распетието од Лесново ја разгледува, Габелић, *Лесново*, 80.

МИРОНОСИЦИ НА ХРИСТОВИОТ ГРОБ

Во Богородица Болничка во Охрид, Воскресението е претставено со две сцени, драматичното Симнување во Адот е во највисоката зона на северната страна на сводот на лакот од попречниот брод во олтарот, додека на северниот ѕид, во највисоката зона е достоинствената претстава на Мироносиците на Христовиот гроб. Според евангелските текстови (Мт. 28:1–8, Мк.16: 1–7, Лк. 24: 1–12, Јн. 20:1–7) (сл. 99), прво се сведочи за вториот настан, јавувањето на ангелот на Мироносиците пред празниот Христов гроб [1174]. Во пејзаж кој го формираат два карпести рида со различна боја, централна позиција има ангелот седнат на голем, правоаголен мермерен блок [1175]. Во левиот дел приоѓаат Богородица и три жени, додека во десниот дел се паднати на земја војниците кои го чувале гробот. Во позадината на десниот дел е отворениот правоаголен мермерен саркофаг во кој останале само завоите [1176].

Најрано од IV век, во патрицистичката и апокрифната литература започнува да се вклучува Богородица, со цел да се нагласи мајчината улога во животот на Христос, страдањата и воскреснувањето. Еден таков пример е посетата на мајката Божја со светите жени на Христовиот гроб [1177]. Во болничката црква претставени се четири жени, облечени во мафориони во различна боја, идентични ѕвездести украси на челото и рамењата, нимбови со различни бои и гестови на возбуда и страв. Три Мироносици, трите Марии се споменуваат кај евангелистот Марко (Мк. 16:1), се работи за Марија Магдалена, Марија мајката на

[1174]За иконографијата на Мироносиците на Христовиот гроб, v. Millet, *Recherches*, 517-540; J. Myslivec, G. Jászai, *Frauen am Grab*, LCI 2, 54-62; Поповић, *Програм живописа*, 82; Габелић, *Лесново*, 52-53 (бр. 95), 80, сл. 31; Vojvodić, *The Nativity of Christ and the Descent into Hades*, 140.

[1175]Millet-Frollow, *La peinture*, fasc. III, pl. 95/1.

[1176]Соодветно на изворите (Јн. 20: 6–7) одвоено биле претставувани погрбните завои/ткаенина и сударионот кој бил на Христовата глава. За употребата на зборот *τα οθόνια* и *το σουδαριων* кај евангелието по Јован, v. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, 25–28. Cf. и Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*,125.

[1177]За значењето на патрицистичките извори, меѓу кои најзначајни се оние од XIV век за иконографијата на композицијата, v. Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge*, 113–114, 118; Idem., *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθηνών Ευαγγελίων*,122–123.

Јаков и Саломија, мајката на синовите Зеведееви [1178]. И Св. Јован Златоуст во неговата 88 (89) проповед на Матеевото евангелие, вели дека гробот го посетиле Марија Магдалена, Марија мајката на Јаков и Марија мајката Исусова [1179]. Под влијание на славниот теолог во периодот од IV па сè до VII век настанале голем број патрицистички текстови, под чие влијание се развива верувањето за присуството и учеството на Богородица помеѓу жените кои го посетиле Христовиот гроб [1180].

Истакнувањето на Богородичната улога во Овоплотувањето на Логосот била една од темите на исихистичкото движење. Така, познатите исихисти Никифор Калис Ксантопул и Григориј Палама ја обновуваат ранохристијанската патрицистичка традиција и во своите текстови ја вклучуваат Богородица помеѓу Мироносиците [1181]. Единствен начин да се распознае Богородица помеѓу групата жени во Св.Болничка кои не се сигнирани, е бојата на нејзиниот нимб кој е единствен жолт, како и бојата на нејзиниот мафорион и фустан, кои се: темносина за фустанот и пурпурноцрвена за мафорионот.

Ангелот кој седи на мермерниот блок, се врти со телото кон Христовиот гроб, додека главата ја свртил и гледа во Мироносиците. Десната рака е подигната, испружена и со прст покажува кон гробот, додека во левата подигнува жезло, украсено на врвот со три црвени скапоцени камења. Потврда дека сликарите се послужиле со евангелието по Матеј е и натписот во горниот дел *Ο ΛΪΘΟΣ („Ангел на Каменот“)*, бидејќи само кај овој евангелист се вели дека ангелот седел на камен одвоен од грбот кога дошле Мироносиците (Мат. 28:2) [1182].

Под отворениот гроб, во левиот агол на композицијата е насликана поголема група војници, облечени во оклопи, со конусни шлемови на главите; во рацете држат копја, седат или лежат заспани [1183]. Од четворицата евангелисти

[1178]Теофилакт Охирдски, *Тумачење светог еванђеља од Матеја*, Манастир Високи Дечани 2004, 227.
[1179]PG 58, 777.
[1180]За преглед и анализа на овие извори, v. Gianelli, *Témoignage patristique,* 106–119.
[1181]За Никифор Калист Ксантопул, v. PG 147, 561; а за Григориј Палама, v. PG 151, 237D, 244 AV. Cf. Zarras, *La tradition de la présence de la Vierge*, 115; idem*, Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθηνών Ευαγγελίων*, 123.
[1182]Теофилакт*, Тумачење еванђеља од Матеја*, 297.
[1183]За иконографијата на војниците во рамки на композицијата Мироносици на Христовиот гроб, v. Millet, *Recherches*, 517–540.

(Мк.16:1-8; Лк. 24:1-12; Јн. 20:1-18), единствено Матеј (Мат. 28:1-10) ги спомнува војниците крај Христовиот гроб [1184].

Во горниот лев агол, на работ на карпестиот рид е уште една ангелска претстава [1185]. Ангелот е свртен со грб, ја врти главата кон Мироносиците, во левата држи жезло, а со десната рака покажува кон напред, во правец на олтарот.

Ваквото иконографско решение и просторна поставеност на Мироносиците на Христовиот гроб, непосредно поврзани со олтарот и втората претстава на Воскресението, Симнувањето во адот, насликани една до друга го интерпретира теолошкото сфаќање за Спасението и Воскреснувањето [1186].

Композицијата во Богородица Болничка има сличности со истата претстава од Св. Никола во Прилеп [1187], Лесново [1188], Марков манастир [1189] и со претставата во Богородица Одигитрија во Пеќ [1190].

СИМНУВАЊЕ ВО АДОТ

Втората композиција што го прикажува Христовото воскресение во византиската уметност, креаторите на иконографската програма во Богородица

[1184]Кубат, *Упоредни преглед*, 202.
[1185]Kartsonis*, Anastasis,* 134; Cf. и Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος*, 116.
[1186]Воскресната симболика на ова место во храмот ја образложил Св. Симеон Солунски, v. *Expositio de Divino Templo*, PG 155, 708 B. За превод на англиски, v. St Symeon of Thessalonika, *The Liturgical Commentaries*, 94–95. Толкувањето на литургискиот простор во делото на св. Симеон Солунски, v. Werner, *L'espace liturgique* 107–124.
[1187]Millet, *La peinture*, fasc. III, pl. 26/3.
[1188]Габелић, *Лесново*, 52-53 (бр. 95), 80, сл. 31.
[1189]Томић, *Марков Манастир*, 279-282.
[1190]Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 213-215.

Болничка ја претставиле драматичната верзија - *Симнувањето во адот* (сл. 100) [1191] во рамки на најсветиот дел од храмот - олтарот.

Иконографијата на оваа композиција, пред сè, се заснова, првенствено, на проповеди и врз база на апокрифниот текст на Никодимовото евангелие [1192], потоа, псалми [1193], беседи, од кои се издвојува Словото за Велика сабота кое се припишува на св. Епифаниј Кипарски [1194]. Христовиот престој во гробот и победата над адот, биле опишани во голем број песни кои влегле во рамки на триодот, а голем број од елементите на иконографијата се мотиви на литургиската поезија која се изведува и во неделите по Христовото воскресение [1195].

Композицијата во Богородица Болничка има симетрична диспозиција [1196]. Воскреснатиот Христос стои на скршената врата на подземниот свет, свртен кон десно како во најраните примери на Симнувањето во адот [1197]. Опкружен со ѕвездеста мандорла, во три тона сино, јасно одвоен од останатите учесници, истовремено стабилизирајќи ја вертикалната оска на композицијата [1198]. Облечен во златен хитон и светлосин химатион, со десната рака го повлекува Адам, додека со левата рака го придржува големиот голготски крст, симболот на жртвата и победата [1199]. Неговата наметка драматично се виори нагоре кон врвот на пештерата.

[1191]За иконографијата на композицијата Симнување во адот во византиската уметност, v. Lucchesi-Palli, *Höllenfahrt Christi*, 322-331 (в. и P. Wilhelm, *Auferstehung Christi*, LCI, 1, 201-218); Kartsonis*, Anastasis*; Бабиќ, *Краљева црква*, 158-159.

[1192]Најстарите изданија на грчката и латинската верзија на текстот *Evangelium Nicodemi Pars II. Descensus Christi ad Infernos* приредил Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 323–332; 389–416, 417–432. Исто така, v. Vaillant*, L' évangile de Nicodème*. Cf. и Torres Prieto, *The Acta Pilati,* 93–102. За најновите изданија на грчкиот превод, v. Gounelle, *Les recensions byzantines*, а за латинскиот, v. Gounelle, Izydorczyk, *L'Evangile de Nicodème*. За комплетна библиографија за латинската редакција на Никодимовото евангелие, v. Gounelle, Izydorczyk, *A Thematic Bibliography*, 259–292.

[1193]За Псалмот 24: 7–10, v. Taft, *The Great Entrance,* 98–112; Kartsonis, *Anastasis,* 77 (со соодветна литература). За библиските паралели за подземниот свет застапени и во други псалми, v. Gounelle, *L'Enfer selon "l'Évangile de Nicodème"*, 315–316, 319

[1194]PG 43, 439–464; Vaillant, *L'homélie d'Épiphane*, 1–101. Влијанието на Словото за Велика сабота на св. Епифаниј Кипарски врз иконографијата на композицијата ја разгледува Радовановиќ, *Јединствене представе Васкрсења*, 35, 40. Според Kartsonis*, Anastasis*, 64–66 наведеното дело не претставувало непосредно литерарна инспирација за најраните претстави на Воскресението.

[1195]Yevics*, Lazarus Saturday*, 385–436, 709–735.

[1196]Живописот е доста оштетен, така што делови од композицијата не може да се распознаат. На фотографијата направена по конзервацијата на црквата во 1960 год., што се чува во НУ Завод и музеј Охрид, се гледа дека состојбата не била најдобра и по конзервација, в. Папка бр. 2. Сл. 122 а.

[1197]Kartsonis*, Anastasis*, 29-31.

[1198]Ibid.*, Anastasis*, 8-9.

[1199] Во списите на св. Епифаниј Кипарски, Христос *„победил со оружјето на крстот"* , cf. A. Vaillant, *L'homelie d'Epiphane sur l'ensevelissement du Christ. Texte vieux-slave, texte grec ettraduction francaise*,

Адам е претставен со цела фигура како стои на работ на неговиот камен гроб. Зад него, облечена во црвен мафорион е претставата на Ева. Таа ги подава двете раце кон Христос во молба [1200]. Помеѓу нив е фигура со нимб, чија облека не се препознава, но држи стап. Според иконографијата се работи за Авел, младиот пастир. Апокрифното евангелие по Никодим не го споменува Авел [1201], за него пишува св. Епифаниј Кипарски и други црковни писатели, кои го замислувате во Адот, одма зад Адам, така од XI век Авел се јавува во византиското сликарство во рамки на Симнувањето во адот и се препознава по пастирскиот стап [1202]. Зад него се насликани мноштво фигури, од кои се сочувале само контури [1203]. На десната половина, зад Христовата фигура, врз отворени саркофази стојат мноштво фигури, од кои се распознаваат само првите три претставени во првиот ред. Веднаш до Христос е насликан архијерej облечен во фелон во окер тонови и епигонатиа украсена со ромбовидни полиња исполнети со иксови [1204]. До него стојат две фигури: првата облечена во црвена далматика богато украсена, а втората во темносина далматика навезена со златен вез [1205]. Може да се препознаат старозаветните цареви Соломон и Давид [1206].

Radovi Staroslavenskog instituta 3 (Zagreb 1958), 22-83, особено 74. Во литературата имало обиди, врз основа на поставеноста на Христовата фигура да се разликуваат три иконографски типа на Симнувањето во адот во византиската уметност, cf. на пр. K. Weitzmann, *Aristocratic Psalter and Lectionary, Record of the Art Museum*, Princeton University, vol. XIX (1960), 98-107, fig. 1-4.

[1200]Ева се појавува за првпат во рамки на Симнувањето во адот во Палатинската рампа на Св. Марија Антиква во Рим и највероjатно во Ораториумот на Јован VII, v., P. J.Nordhagen, *The frescoes of Pope John VII*, 163-176, 81 f., 93, plt. 1008, 1018, со претходна библиографија. Idem., *Kristus i Dodsriket*, 165-174. Idem, *The Harrowing of Hell as imperial iconography*, 345-348.

[1201]Nersessian, *Program and Iconography,* 322; Vaillant*, L'evangelie de Nicodeme,* 7-101

[1202]Kartsonis*, Anastasis*, 212-213.

[1203]Според Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења*, 36, литерарниот извор за претставување на оваа група личности е беседата на св. Епифаниј Кипарски. Нивната општа физиономија не овозможуваат да се одреди нивниот идентитет. Cf. Κουκιάρης, *Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι,* 305–318

[1204]Св. Климент Александриски, цитирајќи го Матеј XXVII 52f, вели дека светителите (св. Еусебиј, св. Јован Златоуст, св. Епифаниј и св. Руфин) влегле во Небесниот Ерусалим преку своите текстови, cf. PS LXVIII 18. Постоело верување дека Влезот во Рајот и Воскреснувањето се случиле симултано, со самиот факт што Христос уште пред својата смрт воскреснуал човек, Тој самиот ќе Воскресне, v. McCullock, *The harrowing of Hell*, 288-299.

[1205]За вакото позиционирање на старозаветниот цар Соломон, на самиот десен раб на композицијата постојат паралели со иконата Симнување во Адот од почетокот на XIV век од Охридската збирка на икони, v. Ђурић, *Иконе*, 341.

[1206]За најраните претстави и почетоците на сликањето на старозаветните цареви во композицијата Воскресение во IX век и улогата на мотивот во изразувањето на доктрината на Овоплотувањето, v. Kartsonis, *Anastasis*, 97 ff, 186–203; Γιολές, *Η Σταβρθήκη FieschiMorgan,* 130–142.

Фигурата на Адот во неговата демонска форма или како вечна темнина [1207], потполно отсуствува од композицијата во Богородица Болничка, скршените врати, разлетаните клинци и окови се единствените претставени во долниот централен дел. Иконографијата нуди илустрација на волјата и силата на Христовата божествена акција. Мандорлата, која се распрснува во силна светлина, ја нагласува оваа тема на соодветен начин. Бидејќи *δόξα,* како што најчесто се нарекува мандорлата била објаснувана како *„надворешна манифестација на невидливата божествена честичка“* и како таква се користела во визуелната уметност од IV век [1208].

Таа божествена честичка е воочлива во Адот благодарение на хипостатската унија на формираната Христова душа. Во претставата во Богородица Болничка, Христовото тело и душа се изразени преку светлите тонови на сино и жолто - традиционалната фрескозамена за златната фолија на мозаиците. Во исто време, божествената светлина која го опкружува Христос, сугерира дека божественоста ја изразила својата волја и сила низ видливата човечка душа, со тоа дозволувајќи им на Адам и останатите жители на подземјето да го видат обично невидлиот и несфатливиот Бог [1209].

Соодветно, само Адамовата рака е дозволено да ја пробие мандорлата. Неговиот повторен влез во Рајот е неизбежен, неговиот прием во божественоста веќе започнал, со тоа и неговата рекреација, како и на целото човештво преку чудото на Воскресението [1210]. Така, употребувајќи ја оваа иконографија јасно се

[1207]За иконографијата на претставата на Адот во композицијата Симнување во адот, v. Kartsonis, *Anastasis*, 71.

[1208]Lampe, A Patristic Greek Lexikon, v.„ Δόξα“. Исто така, v. E. Kriaras, *Λεξικό τής Μεσαιωνικής Έλληνικής Δημώδους Γραμματείας*,(Thessalonike 1968), 1100-1669. Τόμος ΙΔ΄. За мандорлата во рановизантиската уметност, v. M. Sacopoulo, *La Théotokos à la mandorle de Lythrankomi*, Paris 1975, 29-40, 102-108, 31 ff, за терминологијата, 34. За мандорлата како знак на теофанијата, v. Hawkins, *The Church of Pnagia Kanakaria*, 76-79, 94; Grabar, *The Virgin in a mandorla,* 305-312; idem., *Martyrium*, II, 203, 212; Brendel, *The Origin and Meaning*, 25.

[1209]Epiphanius, *In die resurrectionis Christi*, PG, 43. 465.

[1210]Интерпретацијата на Воскресението како акт на ре-креација најдобро се рефлектира во одредени теми во апокрифните и хомилиски текстови. Според, the Book of Adam and Eve за време на Страдањата „Христос бил како Адам“ Како резултат на тоа секој час на Адамовата креација и пад се споредува со секој час на Христовото страдање. Во таа смисла, денот и часот на Адамовиот пад од милост е паралелен со денот и часот на Христовата Смрт на Велјипеток/Велики петок. Cf. A. Wallis Budge*, The Book of the Cave of Treasures*, London 1927, 221, ff.60, f. 73. Оваа идеја се рефлектира и кај Psudo-Chrysostom, *In S. Paraskeven*, PG, 62,722. Овде, шестиот ден на Створувањето, денот кога Адам бил протеран од Рајот, е парален на шестиот ден на реотворањето на Рајот со шестиот ден од Христовите страдања. Јован од Дамаск, исто така ја интерпретира оваа идеја во неговата Хомилија за Велјипеток/Велики петок, PG, 96. 589 f. Козма Индикопловецот, исто така ја смета оваа идеја за

применети сотериолошките и христолошките аргументи за двојната Христова природа, канонизирани на Шестиот Екуменски собор, потврдени во одредена мера на Советот во Труло и систематизирани од Јован Дамаскин во неговиот Прирачник [1211].

Во горната зона е темносина ѕвездена ноќ, на ридот над пештерата се издигаат три празни крста, поставени на различна висина, симболизирајќи го местото на Христовата земна смрт – Голгота. Од десната страна на самиот карпест раб е допојасна претстава на ангел со смирен и нежен лик, облечен во царска сина далматика и вкрстен лорос, со двете раце ги држи инструментите на Христовото страдање: крстот, копјето, сунѓерот со оцет и садот во кој се наоѓа Христовата крв, славејќи го ослободувањето на Адам од пеколот и го нагласува моментот на поставување на херувимскиот престол и уништувањето на смртта и распаѓањето во пеколот [1212].

Просторното позиционирање на композицијата во рамки на највисоката зона на најсветото место во храмот - олтарот, го нагласува есхатолошкиот карактер на Воскресението [1213], како и повеќеслојната позиција во рамки на циклусот на Големите празници. Како што веќе наведовме, почетната композиција од Циклусот, Благовестите се насликани скоро во истата зона на источниот ѕид од олтарот. Така, архангелот Гаврил, насликан на северната половина на ѕидот се наоѓа под Симнувањето во адот. Ваквиот начин на просторен концепт е во согласност со византиското толкување за овоплотувањето на Логосот, што е крајна цел и резултат на спасението на човештвото претставено преку прародителите [1214]. Истата мисла за Воскресението како централен настан во историјата на спасението, крунисано со отелотворувањето на Бог Логос ја искажува св. Јован Дамаскин во неговата

грандиозна, v. W. Wolska-Conus, ed., *Cosmas Indicopleustès. Topographie Chrètienne*, SC 159 (Paris 1970), II, 94f.

[1211]McCullock, *The harrowing of Hell*, 199; John of Damascus, *De fide orthodoxa*, PG, 94. 1096f., 98 I.

[1212]За претставите на ангелите во рамки на композицијата Симнување во адот, v. Kartsonis, *Anastasis,* 89–90; Δεληγιάννη-Δωρή, *Παλαιλόγεια εικονογραφία*, 408-412.

[1213]Есхатолошкото значење на композицијата се објаснува со нејзиното сликање во олтарот. За тоа, како и за толкувањето на олтарот како Христов гроб, v. Nersessian, *Program and Iconography*, 308–309; Тодиќ, *Грачаница*, 156-158.

[1214]За врската на Овоплотувањето и Воскресението во патрицистичката егзегеза, v. Vojvodić, *Nativity of Christ and the Descend into Hades*, 133.

проповед на Велика сабота: *νῆν τὸ τῆς θείας οἰκονομίας κεφάλαιον ἐκπεραίνεται, νῆν ἡ κορωνὶς τῆς τοῦ Θεοῦ Λόγου σαρκώσεως* [1215].

Сликањето на композициите на Раѓањето и Симнувањето во Адот како пандан, на северниот и јужниот ѕид во олтарот на византиските цркви е доста често, започнувајќи од средновизантискиот период [1216], ќе стане особено популарно за време на XIV век [1217]. Ова панданство ја нагласувала нивната длабока догматска и симболична поврзаност. Црковните теолози гледале на Воскресението како на залог за спасение на целиот човечки род од вечна смрт, нераспаѓање на телото и душата, како непосредна последица и цел на овоплотениот Логос [1218]. Олтарната апсида, олтарната трпеза со Светите дарови и циборіумот, од една страна, ја претставуваат пештерата во Витлеем и јаслите во кои се родил Христос, а од друга, пештерата на Голгота, односно гробот од кој воскреснал Овплотениот Бог [1219]. Споменатата симболика јасно се однесува на Евхаристијата, па така презентациите на Божиќ и Велигден – Светата Пасха биле сосема соодветни за иконографијата на најсветиот простор во црквата [1220]. Композициите вклучени во самата олтарна апсида формираат унифициран идеолошки ансамбл. На тој начин, како дел од циклусот на Големите празници,

[1215]PG 96, col. 601C–604A. На истиот цитат укажува и Vojvodić, *Nativity of Christ and the Descend into Hades,*134.

[1216]Cf. Pelekanidis, Hatzidakis*, Kastoria*, 8–9; M. Michaïlidis, *Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Theologien à Veria*, in: Actes du XVe CIÉB, II B, Athènes 1981, 469–470, figs. 2, 7–9, 14; E. N. Tsigaridas*, Les peintures murales de l'Ancienne Métropole de Véria,* in: Милешева у историји српског народа, ур. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 92; Б. Тодић, *Фреске XIII века у параклису на пиргу св. Георгија у Хиландару,* ЗХ 9 (1997), 37–42; M. Borboudakis – K. Gallas – K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 283 (пример за кружен аранжман на композициите на сводот од црквата).

[1217]Cf. A. Ksingopulos, *Τα μνιμεία των Σερβίων*, Atina 1957, 93; Pelekanidis, Hatzidakis, *Kastoria*, 108; Суботић, *Црква Светог Константина и Јелене*, 50– 51, сл. 1–4; Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976, 35–37; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV школа*, Београд 1980, 28, 38, 54, 65, 72, 90, 97, цр. 5–9, 15–18, 32–35, 41–44, 49–51, 69–71, 77–80; Гроздановв, *Охридско ѕидно сликарство*, 142, 156, цр. 41–44; М. Ракоција, *Црква Свете Богородице на Вражијем Камену,* Саопштења 19 (1987), 97–104, фиг. 10, 19, 25, 28; Ђорђевић, *Зидно сликарство,* 149, 171–172; E. N. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999, 214–215, 216, 305; З. Расолкоска Николовска, *Средновековната уметност во Македонија. Фрески и икони*, Скопје 2009, 493–495, 502, 548, 549– 552; H. Staneva – R. Rousseva, *The Church of St Demetrius in Boboshevo,* Sofia 2009, 54, 60, 118–119.

[1218]Patrologiae cursus completus, Series graeca, ed. J.-P. Migne (Paris, 1857–66): Gregory the Theologian (PG, t. 36, col. 624 A B C), Gregory of Nyssa (PG, t. 46, col. 694 C), Epiphanios of Cyprus (PG, t. 43, col. 468 A), John Chrysostom, (PG, t. 48, col. 752 D), Theodotos of Ankyra; M. Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre sur la Nativité du Seigneur*, OCP 26 (1960), 224.

[1219]M. Aubineau, *Une Homélie de Théodote d'Ancyre*, 224–225, 233–234, 235.

[1220]За литургискиот симболизам на Раѓањето Христово, неговата поврзаност со Евхаристијата и за праксата на илустрирање на случката во Витлеем во олтарите на христијанските цркви, cf. Walter, *Art and Ritual,* 209–210

тие цврсто и јасно ги поврзаа насликаните композиции во олтарот со останатата тематска програма во наосот на црквата.

Последната композиција од циклусот на Големите празници добила најголемо внимание и простор - таа е поделена на два дела зафаќајќи ја лунетата на источниот ѕид и највисоката точка на сводот на лакот на источната страна на попречниот брод.

ВОЗНЕСЕНИЕ

Следејќи го вообичаениот иконографски концепт за византиската уметност на XIV век, претставата на *Вознесението* (Дела на апостолите I, 4-11; Лк. XXIV, 50-52; Мк. XVI, 19)(сл. 101 и сл. 102) [1221] во Богородица Болничка е поделена на два дела: во лунетата на источниот ѕид од апсидата во олтарот е седечка Христова фигура во мандорла носена на четири страни од ангели помеѓу кои е сочуван натписот *Ανάληψη*, додека Богородица и апостолите се насликани на источниот ѕид од олтарната апсида [1222].

[1221]За иконографијата на композицијата Вознесение во византиската уметност од многубројната литература издвојуваме, v. Покровский, *Евангелие*, 428-447; S. H. Gutberket, *Die Himmelfahrt Christi von den Anfängen bis ins Hohe Mittelalter*, Leipzig – Strassburg – Zürich 1935, 117-152; Kalopisi-Verti, *Die Kirche*, 104-116; N. Gioles, *Eschatological Representations of the Christ*, Cristo nell'Arte, 45-46; DACL I/2, 2926-2934; K. Wessel, *Himmelfahrt*, RbK 2, 1224-1262; A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, LCI 2, 268-276; Симић, Фреска Вазнесења Христова, 21-28; O. Demus, *San Marco*, I, 171-186; Γθηόιες, *Ἡ Ἀλαιήυης*, pass. За постара литература, v. Марковић, *Циклус Великих празника*, 118 н. 87.

[1222]Dewald, *The Jconography of the Ascension*, 277-319; С. Жебелев, *Иконографическия схемы Вознесеня Христова и источники их возникновения*, in: Сборник статей посвященных памяти Н. П. Кондакова.

Композицијата е позната во источната иконографија уште од средината на V век [1223]. а може да се следи наназад сè до Јустинијановата епоха [1224] бидејќи како нејзин прототип се смета куполната претстава во црквата Свети Апостоли во Константинопол [1225]. Еден од најстарите споменици со претставата на Вознесението во куполата, посведочено само во пишаните извори се наоѓала во црквата Св. Богородица на Изворот во Константинопол [1226], додека најстариот сочуван пример на претставата во купола е од Св. Софија во Солун [1227].

Христос во слава седи на црвено виножито, стапалата поставени на пурпурна перница, Тој благословува со двете раце, додека четири ангели поставени радијално ја придржуваат мандорлата со шеврон- линија. Претставен е со вообичаената иконографија во зрели години, со крстест нимб во темносина боја во чиј лев крак се сочувала буквата *N*. Златни осмокраки ѕвезди го опкружуваат.

Според вообичаената дводелна шема, помеѓу два карпести рида разделени со маслинови дрва [1228] се распоредени сведоците на настанот. Во средина на композицијата е претставата на Богородица *MP ΘΥ* од типот оранта, таа стои фронтално во благ контрапост со подигнати раце [1229]. Таа е фланкирана од два ангели, облечени во комбинација од црвено-бела облека [1230], свртени кон верниците, тие во десната рака држат жезла, а левата ја подигнуваат кон небото. За разлика од смирените и достоинствени лица на централните фигури, двете

Археология. История искусства. Византиноведение, Прага 1926, 1-18; Wessel, *Himmelfahrt*, RbK 2, 1224- 1262; Симиħ, *Фреска Вазнесења Христова у Бијелом Пољу*, 21-28; Demus, *The Mosaics of San Marco*, 2, 171-186.

[1223]Gioles, *Eschatological Representations*, 45.

[1224]Gutberket, *Die Himmelfahrt*,118

[1225]Ibid., 120

[1226]Миљковиħ, *Житија*, 51.

[1227]Gutberket, *Die Himmelfahrt*, 122. За црквата Свете Софија во Солун, како и за уште примери на цркви со Вознесението во куполата, v. Миљковиħ, *Житија*, 51-52.

[1228] За претставите на дрва во новозаветните композиции, v. Boonen, *La figuration de l'arbre* 34–35. За функцијата на овој флорален елемент во иконографијата на Вознесението, v. ibid., 423–424, 426–428.

[1229]Претставата на Богородица е базирана врз химнографската традиција и се толкува како симбол за Црквата и застапништво за луѓето, v. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, 110–111.

[1230]Во Делата апостолски (1: 10–11) се спомнуваат двајца мажи како *„два човека стоеја пред нив во бели фустани",* во химнографијата и иконографијата добиле изглед на ангели. За ова, v. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 315–321.

апостолски групи кои се странично искажуваат динамични движења и многу емоции [1231].

Иконографскиот мотив на супедионот, иако настанот се случува на отворено, очигледно е наменет да ја воздигне фигурата на Богородица, со нагласување на хиерархискиот карактер во сцената [1232]. Впечатлив е изгледот на Богородичната облека. Таа носи темносин фустан, пурпурен мафорион и црвени чевли. Краевите на мафорионот не ги покриваат градите и стомакот на Богородица, како што вообичаено се претставува, туку се вкрстуваат преку рамењата, останувајќи отворен во предниот дел. Во византиското сликарство не е сосема ретко отстапувањето при прикажувањето на облеката на Богородица и тоа не треба да се сфати во смисла на отстапување од вообичаената иконографија на целата композиција [1233]. Ваквиот начин на претставување на Богородичната облека, со нагласениот стомак е во функција на теолошкото учење за безгрешното зачнување на Логосот [1234].

Присуството на Богородица во Маслиновата Гора за време на Христовото вознесение не се споменува во Делата, но се сметало за неопходно за да се нагласи нејзината улога како сведок на Богојавувањето како инструмент на Овоплотувањето [1235]. На пониска рамнина стојат двете групи ученици во ставови кои изневеруваат? голема возбуда. Сцената е оштетена од левата страна, па не можеме со сигурност да кажеме за точниот број на прикажаните ученици.

[1231]Според наративите на евангелистите (Лк. 24: 50–52, Мк. 16: 19) сведоци на Вознесението биле единаесет апостоли. Според мислењето на G. de Jerphanion, *Quels sont les douze Apôtres,* 190, 197–198 над историјската реалност преовладала симболиката на бројот дванаесет, па така се сликаат дванаесет сведоци на Христовиот триумф,v. и Guignard, *Les listes grecques d'apôtres*, 29–34. Cf. и м. Марковиќ, *Велики празници*, 118.

[1232]За претставата на Богородица во композицијата Вознесение и нејзиното значење, v. Γθηόιες, *Ἡ Ἀλαιήυης*, 304-314; М. Татиќ-Ђурић, *Марија-Ева, прилог иконографији једног ретког типа Оранте*, in: Студије о Богородици, ed. С. Станишић, Београд 2007, 71-79, особено 74 и 77.

[1233]Мафорионот на Богородица во Благовестите во црквата Свети Апостоли во Перахори (1160–1180) паѓа вертикално од нејзината глава и прави длабок прорез со триаголна форма, откривајќи го фустанот, cf. Megaw, Hawkins, *The Church of Holy Apostles*, 314, fig. 29. Примерот од олтарот на Богородица Болничка, Богородица во конхата на апсидата, носи раздвоен мафорион кој ги открива синиот фустан и златниот околувратник сè до Христовиот медалјон, cf. Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, сл. 123. Во Марков манастир, Богородичниот мафорион во рамки на композицијата Благовести е само префрлен преку рамењата и воопшто не паѓа напред, v. Томиќ, *Марков Манастир*, 217.

[1234]Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 182. За грчката химнографија, v. Ευστρατιάδις, *Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία*, 85–86, каде може да се сретнат примери: *'χώρα', 'χωρήσασα', 'χωρίον'.* Примери набројува и Evangelatou, *The Purple Thread*, 267, n. 49–52.

[1235]За метафорите за утробата на Богородица во Акатистот, v. Мирковиќ, *Акатист*, 13, 15, 23, 28, 30. Метафорите во химната ги коментира Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary*, 49, 56, 61, 68–69, 92, 94–96, 112, 121, 135–138, 182–183, 202–203.

Композицијата на левата страна е скоро целосно уништена, може да се препознаат само контури на неколку фигури. Групата на десната половина е составена од пет апостоли, неа ја предводи апостолот Павле, и веројатно Симон и Матеј [1236].

Во долниот лев агол во рамки на композицијата Вознесение е сочуван дел од Вознесението од првичниот живопис на црквата. Сочувани се само глави на шест апостоли кои гледаат нагоре и дел од небесниот свод и мал дел од округла мандорла во три концентрични кругови. Тоа значи дека во лунетата на триумфалниот лак на источниот ѕид била насликана збиена претстава на Христовото вознесение.

Сликањето на еден од последните настани врзани за животот на Богочовекот над олтарот произлегува од толкувањата на олтарот како горно небо кон кое се искачува вознесениот Бог, каде седнува на небесниот престол на десната страна на Отецот и од каде на денот на Педесетницата го праќа во благослов Светиот Дух на Земната Црква[1237].

Со текот на времето, патрицистичката традиција развила аргументи за да се разбере теолошката условеност на Овоплотувањето и Вознесението [1238]. Додека композициите во наосот го следат годишниот богослужбен систем, евангелските наративи во олтарот се насочени кон светата тајна на Овоплотувањето, Воскресението и Вознесението Христово, што постојано се повторува при секоја богослужба [1239].

[1236]За иконографијата, v. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, 277–294; Ξυγγόπουλος, *Η τοιχογραφία τής Αναλήψεως,* 32–53; Tsuji, *Les Portes de Saint-Sabine*, 13–28; v. Himmelfahrt, in: RbK II, 1244–1262 (K. Wessel); Παναγιωτίδη, *Η παράσταση της Ανάληψης*, 64–89; Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, 104–116.

[1237]Прокопíου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός*, 152; Altripp, *Die Prothesis*, 39; Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 53–56, 195–210; Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 272–273.

[1238] За ова, v. Davies, *The Peregrinatio Egeriae*, 96–98; Γκιολές, Η Ανάληψις του Χριστού, 77–78. Композициите Раѓање, Вознесение и Духови се распоредени во три регистри на синајската икона (X век), cf. K.Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine. The Icons*, 74–76, fig. XXX, XCIX, CI.

[1239]За односот на иконографскиот програм и литургијата, v. Grabar, *Un rouleau liturgique*, 161–199; Idem., *Sur les sources*, 351–380.

РАЃАЊЕ НА БОГОРОДИЦА

Творецот на иконографската програма на црквата св. Богородица Болничка во Охрид решил да ѝ посвети значително место и простор на една композиција од Богородичиното житие [1240]. Се работи за *Раѓањето на Богородица* (сл. 103), насликано во третата зона на северниот ѕид во наосот.

Уште од средновизантискиот период во рамки на живописните програми на црквите може да се забележи издвојување на одедени композиции од Богородичиниот циклус и нивно претставување до композициите на Големите празници, чиј составен дел е Успението на Богородица. Оваа појава била поврзана со зголеменото значење на култот на Мајката Божја и неговото влијание на постепено проширување на циклусот на Големите празници со композиции во чест на Богородица. Така, покрај Успението, во рамки на најважните црковни празници се спомнуваат Раѓањето и Воведението на Богородица [1241]. Во текот на XI век барем една или две композиции посветени на Богородица биле влкучени во рамки на Големите празници, како што се примерите од Св. Софија во Охрид, Дафни и Панагија тис Гонијас на Санторини [1242]. Праксата да се претставува барем еден од овие празници во наосот се задржала и значително подоцна [1243]. Во текот на XII век, значително расте бројот на споменици во кои се претставени барем

[1240]За овој циклус во византиската уметност, v. Lafontaine-Dosogne, *L`Iconographie*, I, 13-210; Eadem, *The Life of the Virgin*, 161-194; Demus, *San Marco*, I, 127-135; Lafontaine-Dosogne*, Les cycles,* 307-310; Ћоровић-Љубинковић, *Доња Каменица,* 71-72, сл. 32-36; Stephan, *Die Mosaiken und Fresken,* 190-211; Бабић, *Краљева црква*, 170-179; Поповић, *Програм олтара*, 90-93; Тодић, *Српско сликарство*, 108-128; Грозданов, *Циклусот,* 41-60; Димитрова, *Манастир Матејче*, 97-105; Тодић, Чанак-Медић*, Дечани*, 364-365; Павловић, *Богородичин циклус,* 75-89; Симић-Лазар*, Каленић*, 235-241.

[1241]Веќе во 744 год., Јован од Еубеја помеѓу најважните христијански празници ги спомнува Зачнувањето и Раѓањето на Богородица, за да им се придружи и Успението. Во систематизацијата на празниците која на база на Ерусалимскиот, Студитскиот и Светогорскиот устав, ја составил Никон Црногорецот околу 1088год., помеѓу Големите празници, наброени се и Раѓањето, Воведението и Успението на Богородица, cf. Архиепископъ Сергій*, Полный мѣсяцесловъ Востока*, I, Владиміръ 1901, 400, 440-443.

[1242]J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie comparée du cycle de l'Enfance de la Vierge à Byzance et en Occident, de la fin du IXe au début du XIIIes*, Cahiers de Civilisation Médiévale 1989, 291-303; eadem, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident,* REB 1965, 288-290.

[1243]Ђорђвић, *Зидно сликарство*, 149; Lafontaine-Dosogne, *l'Enfance de la Vierge*, 49. Оваа појава не се задржала само во монументалното сликарство, cf.A.Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age,* Venise, 1975, no. 26. 55-56.

двете најзначајни композиции од Богородичното детство, кои влегле во рамки на програмата на Големите празници [1244].

Овие две композиции добиле место во олтарот во базиликата во Сервија [1245] во Св. Созон во Гераки [1246] и во Св. Димитрија во Пеќ [1247]. Со тоа се потсетувало на историјата на инкарнацијата во рамки на евангелските наративи и се истакнувала улогата на Богородица во отелотворувањето на Логосот [1248]. Претставувањето на Раѓањето на Богородица во непосредна близина на Благовестите, претставувал еден вид пролог на циклусот на Големите празници. Како на пр. на синајските епистили кои настанале во XII век во Цариград [1249], слично се поставени и во црквата Св. Никола во Кинцвиси [1250], Нова Павлица [1251], во Плантанистаса и Педуле на Кипар [1252]. Според зборовите на Андреј Критски и патријархот Фотиј, празникот на Раѓањето на Богородица може да се *нарече „почеток на празниците", „корен„* или *„извор",* односно *„вовед во најголемата тајна на Раѓањето на Зборот во тело"* [1253].

Како и во наведените примери, композицијата во Охрид е насликана во непосредна близина на олтарот, во третата зона на северниот ѕид. Сликарите претставиле една комплексна композиција со голем број иконографски елементи и учесници. Во горниот дел е сочуван натписот кој ја означува комопозицијата *η γέννηση της Θεοτόκου [1254].* Композицијата е поделена на три еднакви дела. Во

[1244]Во Панагија Форбиотиса во Асину, Раѓањето и Воведението биле насликани на страничните ѕидови на олтарот и идејно поврзани со Благовестите во наосот, v. Lafontaine-Dosogne, *L'Evolution du programme decoratif des eglisies*, XVe Congres International d'Etudes Byzantines, In: Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athens 1976, 296-297.

[1245]А. Ξιγγόπουλος, *Τα μνιμεία των Σερβίων*, Μακεδονικά, 4, Λαούρδας (1960), 38, 42; Skawran, The Divelopment, 168.

[1246]Ν. Κ. Μουτσόπουλος, Γ. Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι, οι εκκλησίες του οικισμού, 1, Σειρά: Μνημεία Βυζαντινών Οικισμών,* (Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη 1981), 186, n. 301,340.

[1247]Тодиќ, *Пеќка патријаршија*, 189.

[1248]Idem*, Грачаница,* 150.

[1249]K. Weitzmann, *Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai,* ΔΧΑΕ 12 (1984), 70, 75-77, fig. 8-14; M. Aspra-Vardavakis, *Section of an Iconostasis Beam from the Monastery of Mount Sinai with Scenes from the Life of the Virgin*, ΔΧΑΕ 17 (1994), 305; Kitzinger*, Feast Cycle*, 52-53.

[1250]Velmans, *La peinture*, 161.

[1251]Живковиќ*, Павлица*, 19-20.

[1252]A. Stylianou, J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 189-190.

[1253]Мирковиќ, *Хеортологија,* 37; *The Homilies of Photius,* 165, 175. Според Типикот на цариградскиот манастир Евергетски, словото на Андреја Критски Почеток на празниците денешни, читано е во рамки на службата за Раѓањето на Богородица, cf. Дмитревскій, *Описаніе,* т. 1, 264.

[1254]За иконографијата на композицијата, v. G. Jászai, H. W. Van Os, *Geburt Mariens*, LCI 2, 120-125; Lafontaine-Dosogne, *The Life of the Virgin*, 174-176; Eadem, *L"Enfance*, 23-28, 89-120; Миљковиќ-Пепек*, Делото на зографите*, 103; Lafontaine-Dosogne, *Les cycles*, 307-309; Бабиќ, *Краљева црква*, 170-174; Беловиќ, *Раваница,* 121-122; Војводиќ, *Ариље,* 133; Габелиќ, *Конче,* 121-124; Павловиќ, *Богородичин циклус,* 83-84.

крајниот источен дел, е претставена мајката на Богородица, Ана во полулежечки став на постела. Креветот е покриен со црвена прекривка, со сива декоративна бордура, која драпирано паѓа надолу. Облечена во темносин фустан и црвен мафорион, со нимб околу главата, нејзиниот лик е оштетен. Од нејзината десна страна се претставени две девојки, од кои првата, веднаш до неа облечена во сив фустан и црвена шамија на главата ѝ помага на Ана да се исправи. Втората девојка, облечена во црвен фустан со декоративна златна лента околу вратот и долга плетенка, истура вода од кондир во овален сад [1255]. Пред постелата на Ана, во преден план се претставени јаслите со новороденчето [1256]. Јаслите не се претставени на вообичаен начин [1257], туку како камен саркофаг во кој лежи новороденото обвиено во бели завои и нимб околу главата [1258]. Сликарот го повторил истото иконографско решение како и во Раѓањето Христово. Во долниот десен агол е насликана епизодата со капењето на Богородица [1259]. Во иконографскиот развој на композицијата Раѓање на Богородица, овој мотив се јавува во XI или XII век. [1260]. Бабицата седи и ја држи голата Богородица во скут [1261], пред неа има голем округлест сад на висока нога кој е полн со вода, со десната рака, на која ракавот е подигнат до рамото, таа ја пробува водата. Капењето на детето е познат мотив кој е застапен уште од античката уметност [1262]. Во Богородичиниот циклус се повторува многу често, од најраните сочувани примери од почетокот на VIII век [1263]. Не е исклучено ни мислењето дека овој мотив бил прифатен во христијанската иконографија на капењето преку

[1255]Иста поставеност и гестови среќаваме на претставата на Богородичиното раѓање во Конче, v. Габелић, *Конче,* 122.

[1256]Богородичината колевка обично е поставена странично од постелата на Ана, cf. ; Бабић, *Краљева црква*, 170-174; сл. 120-122, T. XXI; Petković, *La peinture*, I, pl.66a; Millet, Frolow, *La peinture,* III, pl. I.1-2. Во Конче, v. Габелић, *Конче*, 122 и во Хиландар,v. Millet, *Athos*, pl. 74/1; колевката е поставена во преден план на постелата, како и во Болничката црква во Охрид.

[1257]Мотивот со колевката е присутен во византиското сликарство од XII век, Cf. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie,* I, 104, 105.

[1258]Новороденчето е претставено во завои и во црквата Богородица Одигитрија во Пеќ, но камената колевка е изоставена, v. Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 245-246.

[1259]Мотивот на капењето на новороденчето се појавува самостојно од XIII век,Cf. Lafontaine-Dosogne, Iconographie, I, 104, 105; Војводић, *Ариље,* 75-79, таб. 17.

[1260]Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, 104, 109.

[1261]Голата претстава на новороденчето е застапено во постарите примери на класицистичката уметност, cf. eadem, *The cycle of the life of Virgin*, 174 (со примери и литература).

[1262] G. Babić, *Sur l'iconographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture byzantine*, ZRVI 7 (1961), 170.

[1263]Во капелата на папата Јован VII во Рим, v. J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken*, III, pl. 113, сл. на стр. 390; Lafontaine-Dosogne, *L`enfance de la Vierge*, 95.

византиската царска уметност [1264]. И носењето на дарови, веројатно било преземено од византиската царска свеченост, во која учествувале најугледните дами на највисоката аристократија [1265]. Во Болничката претстава, трите дами кои носат подароци се претставени во левата половина на композицијата. Нивните претстави се доста оштетени, тие се претставени во тричетвртински став, во од кон центарот на композицијата. Последната е сè уште на влезот од трибродната градба, со една рака држи дар, а со другата го отвора црвениот вел на вратата. Таа разговара со гостинката која е пред неа. Првата носи голем златен сад во форма на путир, додека другите две носат овални садови.

Во средината на композицијата, правејќи невидлива поделба на учесниците на две групи, е претставена долга маса со скулптурално изведени ногарки. На масата се поставени пирамидални парчиња леб, зад масата стои девојка, облечена во син фустан со бела шамија на главата. Таа со главата се врти и гледа кон Ана, додека во рацете, поставени на масата, држи округол леб, од кој ги отсекува триаголните парченца расфрлани по масата. Во некои хомилиски текстови посветени на Успението на Богородица, се споменува Раѓањето како подготовка за сите идни големи тајни поврзани со Богородица, како и нејзината улога во Инкарнацијата и Спасението на целиот човечки род [1266]. Она што се навестува во службите за скоро сите Богородични празници, е мислата за Мајката Божја како неумирачка застапничка за христијанскиот род, вознесена во тронот на Светите Троица [1267]. Охридскиот сликар потсетува на тајната на Евхаристијата, како пат на душата и телото до небесното почивалиште[1268].

Раѓањето на Богородица во Болничката црква ги содржи сите вообичаени иконографски елементи: трите гостинки, слугинките, капењето на детето, како ретките мотиви на камените јасли и евхаристичниот леб. Таа, со одредени отстапувања е слична со претставите во црквите Раѓање на Богородица во Градец

[1264]Во римската уметност било сликано раѓањето на царскиот наследник, cf. Frolow, *Sermons de Léon le Sage*, EB III (1945), 80.
[1265]Константин Порфирогенит го опишува обичајот кој се одржувал на осмиот ден од раѓањето на царското дете, тогаш сопругите на високите царски достоинственици доаѓале во посета на царицата носејќи и понуди и подароци, cf. C. Porphyrogenitus, *De ceremoniis Aulae Byzantinae,* ed. Bonn,vol II, (1829), 618.
[1266]Cf. A. A. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*. Étude historico-doctrinale, Studi e testi 114. In: Revue des études byzantines, tome 7, 1949, 260-261, 266-267; Jean Damascène *Homélies sur la Nativité et la Dormition*, («Sources Chrétiennes»), Paris, Du Cerf, 1961, 93-97.
[1267]Mercenier, *La prière,* II, 414, 415-438.
[1268]М. Скабаллановичъ, *Христианскіе праздникикн*, 6, (Киевъ 1916) 16-17, 19-73.

[1269], во Богородица Перивлепта во Охрид [1270], во Св. Димитриј во Мистра [1271], во Конче [1272] и Хиландар [1273]. Болничкиот сликар вдахнал во композицијата свечен тон на голем празник, сите епизоди во Богородичното Раѓање ги потчинил на композициските закони на симетријата и рамнотежата. Ја поместил претставата на мајката, која би требало да биде во средиштето на настанот и по средината на главната оска ја претставил трпезата спремна да ги прими чесните дарови. Симетрично прецизно распоредени фигури , кои се свртени кон централката оска, како и буквално точен однос на број на фигури и архитектонски елементи во позадината кои укажуваат на учесниците насликани во преден план, сликарот створил ненаметлива рамнотежа која зрачи со мир, ред и јасни облици.

***

Согледувајќи ја програмската поставеност на композициите од Големите празници на кои е додадена една од најважните композиции од Богородичиниот циклус и нивниот однос во поглед на композициите од Христовите страдања, се укажува на одредени отстапувања во поглед на програмските решенија во црквите од XIV век, на територијата на архиепископскиот град. На источниот ѕид се претставени Благовестите, додека Раѓањето е насликано во втората зона на сводот од источниот лак на попречниот травеј, со тоа Сретението било истакнато на јужниот ѕид од наосот, заземајќи ја површината од две хоризонтални зони.

[1269]Павловић, *Богородичин циклус*, сл. 7.
[1270]Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите,* 109 (сл. 36).
[1271]Chatzidakis, *Mystras,* fig. 15.
[1272]Габелић, *Конче,* 122.
[1273]Millet, *Athos,* pl. 74/1.

Композициите од овој циклус содржат иконографски елементи кои покрај во евангелските текстови, се наоѓаат и во апокрифните текстови, црковната поезија и химнографија.

Циклусот на Големите празници во Болничката црква, според веќе одреденото правило е претставен во највисоките регистри на храмот – сводовите на лаците кои го носат попречниот травеј, како и највисоките зони на северниот и јужниот ѕид, потпирајќи се на веќе утврдената практика, иконографија и распоред од времето на Палеолозите [1274].

Спротивставувањето на композициите на Христовото раѓање и воскреснување се јавува, најверојатно, уште во црквата на Христовото раѓање во Витлеем [1275], во балканското средновековно сликарство овие две композиции се насликани една наспроти друга во Милешево [1276], во Ариље [1277], во Богородичинатса црква во Кучевиште [1278], Св. Никола Болнички [1279], Богородица Одигитрија во Пеќ [1280], во Горен Козјак [1281], во Марков манастир [1282] и во пештерната црква посветена на Успението во Белаја [1283].

Според христијанската догма, целта на овоплотениот Логос била победата над смртта преку Симнувањето во адот и Вознесението [1284]. Овие два празници, во Богородичната црква во Болничкото Маало во Охрид, се претставени во највисоките зони на најсветиот простор во црквата. Според зборовите на Игнатиј Богоносец, *„Бог човечки се појавил* (1. Тим. 3:16), *за нов живот вечен"* [1285]*.* Христос се родил за окованите да можат да излезат пред Бога, како што беседи св. Епифаниј Кипарски во неговата хомилија за Велјасабота/Велика сабота [1286].

[1274]Тодиќ, Иконографски програм, 364, 366; Kitzinger, Feast Cycle, 52-53.
[1275]М. Марковиќ, *Прво путовање, Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, in: ed. Љубомир Максимовиќ, Београд 2009, 215.
[1276]Живковиќ, Милешева, 18; С. Радојчиќ, Милешева, Београд 1963, црт. на стр. 76-77
[1277]Војводиќ, Ариље, 63-69, 282-283.
[1278]Ђорђевиќ, *Зидно сликарство,* 135-136.
[1279]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 44.
[1280]Гавриловиќ, *Богородица Одигитрија,* 225-226.
[1281]Ђорђевиќ, *Зидно сликарство,* 139.
[1282]Томиќ, *Марков Манастир*, 289-291.
[1283]Поповиќ, Тодиќ, Војводиќ, *Дечанска пустиња,* 66, 70-77, сл. 38-39, 47-50, 53-55.
[1284]Поповиќ, *Догматика*, II, 551.
[1285]*Божанствена литургија,* I, 39.
[1286]Радовановиќ, *Представе Васкрсења*, 40.

Христовото Воскресение кај голем број црковни писатели било дефинирано и како *„второ Раѓање“* [1287], а Христос ја имал ознаката *„прв од мртвите“,* што претставува уште еден начин на потврдување на врските помеѓу двата празници. Според Теодорит Кирски, Христос е прв роден од мртвите, бидејќи прв ги скинал оковите и излегол како новороденчето од утробата [1288]. Основа за споредување и поврзување на Раѓањето и Воскреснувањето претставува и текстот на апостол Павле до Колошаните (Кол. 1:18) и Откровението Јованово (Откр. 1:5), каде Христос се нарекува *„првороден од мртвите“* [1289].

Што се однесува на праксата да се сликаат двете композиции кои го илустрираат Христовото Воскресение, присутни во Охридската црква, таа веќе постоела во монументалното средновековно сликарство и не претставува редок случај. Композицијата на Ангелот над Христовиот гроб, покрај во рамки на Големите празници, е насликана над гробовите и портретите на ктиторите во Богородичната црква во Студеница и Милешево [1290], во ерусалимскиот храм на Воскресението каде над Христовиот гроб била насликана претставата Мироносици [1291]. Во монументалното сликарство од крајот на XIII и низ целиот XIV век, композицијата Мироносици е насликана во рамки или во близина на Големите празници во Богородица Перивлепта во Охрид [1292], Св. Никита во Бањани [1293], Св. Димитрија во Пеќ [1294], Кучевиште [1295], Полошко [1296], Лесново [1297], Вознесенската црква на Метеори [1298], Богородичната црква на Вражји камен [1299] ,Марков манастир [1300] и Раваница [1301].

[1287]Ова споредување го прави Јован Златоуст, v. PG 51, 265, како и голем број други свети отци. За нив и нивните толкувања, v. Војводић, *Ариље,* 67-68.
[1288]PG 82, 600, 601.
[1289]За уште примери и идејни споредувања на овие два празници, v. Војводић, *Ариље,* 66-69.
[1290]И.М. Ђорђевић, *Милешева и Студеница*, in: Милешева у историји српског народа, ed. В. Ђурић, Београд 1989, 234; Поповић, *Српски владаски гроб*, 35, 37, 38, 51, 182.
[1291]И. М. Ђорђевић, *Свети Сава исликани програм Милешеве. Гробна концепција програма,* Студије српске средњовековне уметности, Београд 2008, 244-256; Марковић, *Прво путовање,* 205.
[1292]Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите,* 48.
[1293]Марковић, *Свети Никита,* 160.
[1294]Суботић, *Свети Димитрије у Пећи,* сл. 32; Ђурић, Корач, Ћирковић, *Пећка патријаршија,* 189,190.
[1295]Ђорђевић, *Зидно сликарство,* 133.
[1296]ibid, 149.
[1297]Габелић, *Лесново,* 52-53 (бр. 95), 80, сл. 31.
[1298]Ђорђевић, *Зидно сликарство,* 171.
[1299]Ракоција, *Црква Свете Богородице на Вражијем Камену,* Саопштења XIX, (Београд 1987) 88, 105.
[1300]Мирковић, Татић, *Марков манастир,* 64; Томић, *Марков Манастир*, 298-302.

Во композицијата Симнување во адот, претставувајќи ја Христовата фигура наведната, се илустрира самиот текст од литургиската служба за Велика сабота [1302]. Крстот и инструментите на мачењето кои ги држи ангелот, зад Христовата претстава се симбол на неговата победа над Адот, додека појавата на Авел со пастирскиот стап [1303], е праслика на Христовото невино страдање. Во Охридската црква, слично како и во Лесново и св. Никола Болнички, Авел е насликан веднаш зад неговата мајка со што се истакнува улогата на Ева, како праобраз за Богородица [1304].

Вклучувањето на претставата на Раѓањето на Богородица во рамки на циклусот на Големите празници, секако, се должело и заради посветата на храмот на овој голем Богородичин празник. Неговото истакнување, на место кое е видливо, веднаш при влезот во наосот и сложениот иконографски концепт дале акцент на храмовата посвета.

[1301] Стародубцев, *Српско зидно сликарство,* 241,
[1302] *Зборник црквених песама,* 469.
[1303] Бабић, *Краљева црква,* 158; Радовановић, *Представе Васкрсења,* 44.
[1304] Габелић, *Лесново,* 81.

ЦИКЛУСОТ НА ХРИСТОВИТЕ СТРАДАЊА

Циклусот на Христовите страдања е претставен во втората зона на олтарот и наосот на јужниот ѕид од црквата. Започнува во втората зона во олтарот и продолжува во наосот на јужниот ѕид, циклусот веројатно продолжувал на северниот ѕид, но целата втора зона и дел од тртата зона на северниот ѕид е сосема уништена. Сочувани се пет композиции кои детално ги излагаат почетните настани на Страдањата. Сличен избор на композиции и распоред се сретнува во хронолошки блиските споменици кои настанале во центарот на Архиепископијата и во неговата рурална околина, како што се бочните капели и фасадата на Богородица Перивлепта, Богородичината црква во Пештани, Св. Ѓорги во Речани, Климентовата црква Свети Пантелејмон [1305]. За разлика од градските и селските цркви на територијата на Охрид, доста елаборирани циклуси на Страдањата се насликани во пештерните цркви во Охридско-преспанскиот Регион. Таков е примерот со циклусот Христови Страдања претставен во Богородичината црква на островот Мал Град (1368/69) и црквата на Св. Архангел Михаил во Радожда (крај XIV–почеток XV века) [1306]. Ограниченият број сочувани композиции во Богородица Болничка не можат да ја дадат целосната слика за циклусот на Христовите страдања, од сочуваното може да се види дека сликарите своите неоспорни и на одредени моменти, едноставни познавања од иконографијата на циклусот можеле да ги надополнат со претставите сочувани во околните храмови, пред сè, во сликарството на Богородица Перивлепта [1307].

[1305]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 101, 121–149; Грозданов, Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речани,* 62–75.
[1306]Одредени композиции кои се дел од циклусот на Христовите страдања имаат и фунерарно значење во рамки на програмите на двете цркви, v. Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres,* 59–63, 94, 408–414.
[1307]Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 126.

ТАЈНАТА ВЕЧЕРА (сл. 104). Во втората зона на јужниот sид во олтарот е насликана почетната композиција од Страдањата, илустрацијата на воспоставувањето на Евхаристијата под sидините на Ерусалим*, Тајната вечера* (Мт. 26:20–29; Мк. 14: 17–25; Лк. 22: 14–22, Јв. 13: 18–30) [1308]. Без иконографски новини, сликарот ги задржал сите елементи најчесто повторувани во палеологовското сликарство [1309]. На левата страна од полукружната мермерна маса [1310], седи Христос во син хитон и пурпурен химатион. Левиот дел по должината и левиот горен агол се сосема уништени, така бил изгубен Христовиот лик. Може да се забележи дека Христос седи фронтално, со нозете поставени на правоаголен супедион, свртени кон десниот раб на композицијата во спротивна страна од масата. Во левата рака држи затворен бел свиток. Пред него на масата има голема овална патена на висока нога, во која има риба. Во преден план се насликани четворица апостоли без нимбови, насликани одзади , како седат на долга дрвена клупа и разговараат помеѓу себе. На спротивната страна се сочувани пет апостолски фигури во жив разговор. Оштетувањето на композицијата не дозволува нивно поединечно распознавање и идентификување. Пред секој апостол има пирамидално парче леб, пред Христос се наоѓа тркалезен леб и нож од левата страна [1311]. Сите апостоли се облечени во хитони и химатиони, чии бои се менуваат наизменично. Единствен кој отстапува е претставата на Јуда [1312]. Уметничката интерпретација водена од експресионистичкиот израз, кој е карактеристика на сликарите на вториот слој живопис во Св.Болничка, не изостанал ни во оваа композиција. Тој е ограничен на претставата на Јуда, кој со остар потег, поткревајќи се со десната нога на клупата на која седат апостолите во предниот план, се испружува преку целата маса и се подава со десната рака кон садот со риба, со левата се придржува. Претставен во профил со изразено остар нос, прекриен преку главата со црвениот химатион. Сликањето на овој гест ги

[1308]Millet, *Recherches,* fig. 287. За Тајната вечера како историска слика на востанувањето на Евхаристијата, v. E. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, DOP 9–10 (1956) 207–219.
[1309] За иконографијата на композицијата, v. Millet, *Recherches,* 286–325.
[1310]За симболиката на полукружната маса во претставите на Тајната вечера, v. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*, 149.
[1311]Овој вид леб бил составен дел од трпезата на композицијата Свадбата во Кана. Cf. пр. Претставата во Св. Никита, v. Марковић, *Свети Никита,* сл. 40.
[1312]Cf. апостолите во манастир Конче, v. Габелић, *Манастир Конче*, 109, сл. 31–33, T. XVII.

илустрира пред гледачот Христовите зборови дека некој од дванаесетминатa ќе го предаде [1313].

МИЕЊЕ НА НОЗЕТЕ (сл. 105). Композицијата *Миење на нозете* е следна, таа е во голема мера оштетена и дополнително по средината е покриена со новиот дрвен иконостас. На левиот дел од композицијата, кој се наоѓа во олтарниот простор, сочувана е Христова фигура до висина на рамењата. Христос стои свртен кон лево и благо наведнат. Околу половината е опасан со престилка во светли тонови, порабена со две паралелни црвени ленти, со десната рака благословува, додека левата ја подава нанапред кон висока дрвена клупа, до која на подот е претставен кондир. Како и во останатите византиски споменици претставен е Христовиот дијалог со Петар [1314]. Вториот дел од композицијата е оштетен и покриен со дрвениот иконостас, останал видлив само долниот десен агол, во кој се препознава сандала и една апостолска фигура како се потпира на десниот крај од дрвената клупа. Веројатно, останатите апостоли биле распоредени околу и во позадината на долгата клупа, слично како и во Марков манастир [1315].

Различните сфаќања на обредите кои се вршат на Велјичетврток/Голем четврток во источната и западната црква, го слават Христос како лекар на душата и телото [1316] , црквата главно го толкува миењето на нозете дека се случило пред последната вечера и причестувањето на апостолите [1317]. На византискиот двор еднаш во годината, на Голем четврток, византискиот цар, имитирајќи го Христос, но во најголема мера со цел да се експонира понизност, ги миел нозете на дванаесет сакати луѓе [1318]. Голем број монашки типици од средновизантискиот

[1313]Јуда е претставен на сличен начин во Марков манастир, Мирковић, Татић, *Марков манастир*, 54; Томић, *Марков Манастир*, 419. Движењето на Јуда, кој ја открива неговата предавничка природа е особено нагласено и во Полошко, v. A. Popova, *La Représentation de Judas dans l'église de Saint-Georges de Pološko*, Patrimonium. MK 10, Skopje 2012, p. 130-148, fig. 6.

[1314]Многу слична иконографија е претставена во Старо Нагоричино, Грачаница, Св. Никита, v. Марковић*, Свети Никита*, сл. 3, 8, во Конче, v. Габелић, *Манастир Конче*, сл. на стр. 166; и во Марков манастир, М. Томић, *Марков Манастир*, 420.

[1315]Томић, *Марков Манастир*, 420-421.

[1316]Kantorowicz, *The Baptism*, 239-240. Интересна е метафората на Ориген за Христос-лекар (заснована на Мт. 9:12, Лк. 5:31); Христос прво ги измил нозете на Јуда, на кого исцелителниот третман му бил најпотребен, v. *Ibid.* 240, реф. 148. За богослужбата на Голем четврток и особено за чинот на Миење на нозете, cf. Л. Мирковић*, Хеортологија*,166.

[1317]Крштевањето и причестувањето, како два начини на спасение, воспоставени се истовремено. За интерпретацијата на обредот на миење на нозете како праслика на крштевањето, v. Kantorowicz, *The Baptism*, 211-219, passim. J. Радовановић, *Из иконографије романичке пластике у Далмацији,* Зограф 12, 46-49, изразил несогласување за поврзувањето на миењето на нозете како идејно крштевање на апостолите.

[1318]Kantorowicz, *The Baptism*, 237.

период сведочат за литургиската церемонија на миење на нозете која била вршена на Голем четврток, на која улогата на Христос ја преземал старешината на манастирот [1319]. До која мера иконографските елементи биле изложени во болничката претстава и кое значење било значајно да го пренесат сликарите и, пред сè, ктиторот, денес е невозможно да се одгатне.

Хронолошката поврзаност на овие две композиции го дозволила нивното просторно позиционирање. Местото на претставување во олтарниот простор се поврзува со нивната светотајна симболика, односно евхаристичниот обред кој се извршува во овој дел на храмот [1320].

МОЛИТВАТА ВО МАСЛИНОВАТА ГОРА (сл. 106). Композицијата *Молитвата во Маслиновата гора* (Мат. 26, 37–45, Мк. 14, 35–41, Лк. 22. 44–46), според сочуваната иконографија била конципирана како и претставите од Конче [1321], Св. Никита [1322] и Хиландар [1323]. На сочуваниот, долен дел од композицијата, се гледа апостол Петар во седечки став, издвоен десно од останатите апостоли кои лежат заспани во предниот план на фреската. Со десната рака ја потпира главата која е благо наведната, додека левата е положена на колената. Апостолите се легнати во предниот план на композицијата во различни позиции, сликарите ги повториле веќе воспоставените иконографски шеми. Над претставата на апостол Петар, претставен е Христос, одделен со остар карпест пејзаж, на коленици, како се моли со главата спуштена надолу и двете раце положени на колената. Од десната страна се сочувал дел од натписот *μαθητὰς.* Всушност, се работи за дел од почетните зборови на воведот на евангелскиот текст: *Καὶ ἀναστὰς ἀπὸ τῆς*

[1319]За преглед на овие текстови, кои се однесуваат на обредното миење на нозете, v. S. Pétrides, *Le Lavement des pieds le jaudi- Saint,* Échos d`Orient III (Paris 1899-1900), 321-326. Cf. G. Stričević, *Drama as Intermediary between Scripture and Byzantine Painting*, Akten des 21. Internationalen congress für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin 1967, 117-118; Ј. Радовановић, *Из иконографије*, 47-48.
[1320]Тајна вечера е насликана во олтарот во Богородица Перивлепта во Охрид, v. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа*, 126, во Земен, v. Мавродинова, *Земенската црква,* 68–69. До неа е претставено Миењето на нозете во: Богородица Љевишка, Свети Прохор Пчињски (ѓаконикон), Старо Нагоричино (јужен ѕид на олтарната апсида), v. Тодић, *Српско сликарство*, 132, 312, 319, 321, Матејче (северна страна на олтарот), v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 139–140. Посебно програмско значење имаат композициите Тајната вечера и Миење на нозете во олтарот во Раваница, v. Ђурић, *Раванички живопис и литургија,* 61–62; Беловић, *Раваница,* 112–113. Освен во Раваница истите композиции се наоѓаат во олтарот и во други моравски цркви: Велуџа и Копорин, а се претпоставува дека се уништени почетните композиции од циклусот Страдања во олтарот во Нова Павлица и Јошаница, v. Стародубцев*, Српско зидно сликарство*, I, 218, II, 24, 45, 111.
[1321]Габелић, *Конче*, 110, црт. 29.
[1322]Марковић*, Свети Никита*, 103.
[1323]Millet*, Athos*, pl. 70/2.

προσευχῆς, ἐλθὼν πρὸς τοὺς μαθητὰς εὗρεν κοιμωμένους αὐτοὺς ἀπὸ τῆς λύπης, (Лк. 22, 45; Мк. 14, 33) [1324].

На десната страна на композицијата се препознава уште една Христова претстава, сместен помеѓу карпест пејзаж и зелени високи треви. Во горниот дел, веројатно Христос бил претставен уште еднаш, соодветно на иконографската традиција [1325].

ПРЕДАВСТВОТО НА ЈУДА (сл. 107). Чинот на *Предавството на Јуда*, во Богородица Болничка е илустриран само преку една композиција, *Бакнежот на Јуда.* Оваа комплексна композиција, вообичаено, во византиската уметност е проследена со неколку епизоди кои се однесуваат на настаните пред самиот чин на Јудиното предавство. Самата композиција е доста оштетена и во голема мера го изгубила првобитниот колорит, така што на некои места останале само контурите од цртежот, додека горниот дел е сосема изгубен. Централната позиција и оската околу која гравитираат останатите учесници, ја зазема Христовата фигура кој мирно стои опкружен со мноштво војници претставени во втор план. Јуда се наведнува кон Христос, држејќи го со двете раце, од контурата може да се забележи дека во профил го бакнува Христос во десниот образ. Насликан е моментот од синоптичките евангелија во кои се опишува начинот на кој војниците ќе го препознаат Христос, преку бакнеж (Матеј XXVI, 49-50; Марко XIV, 45-46; Лука XXII, 47) [1326]. Од десната страна, Христос го држи војник во легионерски оклоп, додека до него во преден план, е претставен ? во вилоетова кратка туника со високи чизми во вид на испреплетени ленти. Тој енергично се движи кон Христос со двете раце подигнати, за жал дланките, како и неговата глава се уништени, на грбот виси тоболец. До него е насликана претстава која се движи во спротивна насока на останатите учесници, обидувајќи се да побегне, облечен во кратка сина туника и бели високи чизми. Двете раце се подигнати во висина на градите, но во десната држи краток бодеж во корица [1327].

[1324]За натписот, v. Έ. Κόστιτς, *Η ΓΡΑΦΗ ΤΩΝ "ΑΣΤΡΑΠΑΔΩΝ"(*Διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2022, 41.
[1325]За Дечани, Cf. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 121–122; за Кучевиште, Полошко, Лесново, Земен, Псача, v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 132, 149, 155, 169, 174. За Матејче, v. Димитрова, *Манастир Матејче*, 141. За Конче, v. Габелић*, Конче*, 110-11.
[1326] Millet, *Recherches sur l'iconographie,* 326-344; D. Mouriki, *Nea Moni*, 184-185; A. Derbes, *Picturing the passion in the Late medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, 45-62.
[1327]Г. Шкриванић, *Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику*, Београд 1975, 64-70, сл. 29.

Композицијата во Охридската црква е слична со претставите на оваа композиција во Св. Архангел во Прилеп (по 1271) [1328], Перивлепта во Охрид [1329], Протатон [1330], во Старо Нагоричино [1331], св. Никита [1332], св. Никола Орфанос [1333], Дечани [1334] и Матејче [1335].

За одредени карактеристики кои ги има Предавството на Јуда, може да се зборува и на основа на односот кој го има со соседните насликани композиции. Оваа композиција која добила место веднаш над јужниот влез во храмот, идејно се поврзува со останатата тематска програма на јужниот ѕид. Во широко поставени тематски рамки, сложеноста на историјата на Спасението е искажана низ спротивставености, како што се Предавството на Јуда и Сретението, насликано во третата зона на јужниот ѕид во наосот, веднаш над Бакнежот. И двете композиции ги претставуваат почетните настани кои ќе го сменат текот на религиозната историја [1336]. Така, во лесно воочлив однос на антитеза се нашло тежнеењето за спас преку духовна цел, од една страна, и материјалната корист, која го одвоила Јуда од спасението, од друга страна [1337].

Последната композиција насликана во втората зона на јужниот ѕид, насликана веднаш под лакот на попречниот брод во наосот добила најголем простор. Сликарот на Богородица Болничка претставил неколку настани на доста ограничен простор. На десната половина, која е оштетена во горниот десен агол, е претставата на Миење на рацете, на левата долна половина е насликано Исмејувањето Христово, додека во горниот лев агол е насликана епизодата Христос им се обраќа на ерусалимските жени.

СУДЕЊЕТО КАЈ ПИЛАТ (сл. 108). Најголемо внимание и простор добила илустрацијата на *Пилат ги мие рацете* или само *Миење на рацете* (Мат. 27, 24–

[1328]I. Pandzak-Pineva, *From the Painted Program of Saint Archangel Michael church in Varosh – Prilep,* Balcanoslavica 48.
[1329]Millet, Frolow*, La peinture du moyen âge*, III, pl. 7/1.
[1330]Millet, *Monuments de l'Athos,* pls. 21.2, 22.2; Τσιγαρίδας*, Μανουήλ Πανσέληνος,* εικ. 74–76.
[1331]Тодић, *Српско сликарство*, 132.
[1332]Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl.43/3.
[1333]Τσιτουρίδου, *Αγίου Νικολάου Ορφανού*, εικ. 35.
[1334]Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 121–122.
[1335]Димитрова, *Манастир Матејче*, 142.
[1336]За односот на антитезите преку примери v. Derbes, Sandona, *Program of Giotto's Arena Chapel*, 278–281.
[1337]Ibid., 281.

25) [1338]. Сликарот во Болничка го сублимирал процесот на Христовите судења во една композиција и го насликал само моментот на миење на рацете кај римскиот судија [1339]. Настанот се случува пред архитектонско здание во окер боја. Просторот на претториумот на левата страна е заокружен со висок ѕид и крстообразна градба со коцкаста купола, оштетеноста на фреската не дава можност да се оцени дали градбата имала апсидална форма, каков што е случајот со поголемиот број примери од класицистичката фаза на палеологовското сликарство [1340]. Фигурите се распоредени во две групи. Мирната Христова претстава е на левата страна, облечен во син хитон и пурпурен химатион со жолт нимб околу главата, го придружуваат двајца римски војници. Пилат седи на црвена перница поставена на правоаголна, изрезбана клупа со наслон, јасно формирајќи дистанца од Христовата група. Горниот дел од телото го врти кон лево, на каде ги подава двете раце. На крајната десна страна стоел неговиот слуга, од кого денес е сочуван само садот кој го придржувал. Се забележува отсуството на приборот за пишување, како и свитокот на кој била испишана одлуката. Од втората половина на XIV век, претставите на судиската маса и приборот се сè поретки [1341].

Сликарите на Богородица Болничка обратиле доста внимание при претставувањето на судот пред Пилат, кое може да е рефлексија на сликата за римскиот легат во источнохристијанската црква. Уште во текстовите на ранохристијанските писатели се среќаваат референци за Пилат, како што се св.

[1338]С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1972, 223.

[1339]Христовите судења пред двата суда – еврејскиот и римскиот добиле особено внимание во уметноста во време на Палеолозите. Римскиот суд или Пилатовиот суд во XIV век добил значително зголемување на композиции. Најброен е во Дечани, тоа се композициите: *Христос го водат пред Пилат* (Мт. XVII, 2; Мр. XV, 1; Лк. XXIII, 1; Јн.XVIII, 28), *Миење на рацете* (Мт.XVII, 24*), Пилат прашува дали да го пушти Христос или Варвара* (Мт. XVII, 17), *Пилат ја изрекува пресудата* (Мт. XVII,19) и *Јосиф го моли Пилат за Христовото тело* (Мт. XVII, 57–58; Мр. XV, 43–45; Лк.XXIII, 50–52; Јн. XIX, 38), cf. Кесић-Ристић, *Циклус Христових страдања*, 121–131. По три композиции се насликани во Старо Нагоричино, v. Б. Тодиќ, *Старо Нагоричино*, 76, 111 и во Грачаница, Idem., *Сликарство у доба*, 322. Додека по две композиции се насликани во Матејче, v. Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, 138-150, 303-304; во Земен, v. Л. Мавродинова, *Земенската џрква*, 73-78 и во Зрзе, v. И. Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 179.

[1340]Апсидата е насликана во Старо Нагоричино, Протатон, Богородица Перивлепта во Охрид, Исто така, насликана е, но во деформирана форма во Полошко и во Конче, Радојчић, *Пилатов суд,* 224–225.

[1341]A. Grabar, Peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 265–266, fig. 36; М. Томић-Ђурић, *Сцене Пилатовог суда у Марковом Манастиру*, Византиски свет на Балкану (2012), 512.

Јустин маченик [1342], Ориген [1343], Евсевиј [1344] и св. Василиј Велики [1345]. Според св. Кирил Александриски, вината ја носат еврејските свештеници, еврејскиот народ, па и Јуда, кој е одговорен за предавството [1346]. Најголемо внимание во анализата на Пилатовата личност во своите дела посветил св. Јован Златоуст [1347]. Во неговите хомилии за Евангелието по Јован (LXXXIII, Јн. XVIII, 1; LXXXIV, Јн. XVIII, 37; LXXXV, Јн. XIX, 16-18) ги согледува постапките на римскиот судија како против своја волја, додека Евреите ги обвинува во целост [1348]. Коментирајќи ги стиховите на Псалм 56, св. Јероним идејата за правдата ја поврзува со Пилатовата расправа за тријазичниот натпис на таблата на Христовиот крст [1349]. Никодимовото евангелие или *Acta Pilati* претставуваат најобемен апокрифен текст кој го опишува Пилат и неговата улога во Христовите страдања [1350].

Претставата во Св.Болничка е заснована на патриciска и апокрифна литература, како и богослужбени песни. Догматскиот аспект помеѓу Христовата и Пилатовата личност, нуди можност за размислување за тоа дали поимувањето на Христовата праведност во сотериолошкиот поредок, можел да биде важен и во сферата на владетелската идеологија. Основа за ваквата претпоставка може да се најде во текстовите во кои е застапена идеата за правдата и законот [1351].

[1342]*St. Justin Martyr*, *The First and Second Apologies,* trans. *L. W. Barnard*, New York 1997, 31.

[1343]Origen, *Homilies on Luke, Fragments on Luke, The Fathers of the Church*, vol. 94, trans. J. T. Lienhard, New York 1996, 88

[1344]Eusebius, *The Essential Eusebius*, trans. C. Luibheid, New York 1966, 62.

[1345]Saint Basil*, Letters,* vol. II, (185–368), *The Fathers of the Church*, trans. sister A. C. Way, New York 1955, 169.

[1346]PG 74, col. 64.

[1347]St John Chrysostom, The Homilies of St John Chrysostom Archbishop of Constantinople on the Epistle of Paul to the Corinthians, A Selected Library of the Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church, vol.12, trans. T. W. Chambers, Grand Rapids, Mich. 1983, 402.

[1348]PG 47–64, t. VIII, 2386–2482.

[1349]Тој го толкува Пилатовото одбивање да го измени текстот како одбрана на Христос. За расправата околу тријазичниот натпис со примери во уметноста, v. S. Longland, *Pilate Answered: "What I have written I have written"*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 26, no.10 (1968), 410–429.

[1350]*Pilate, Acts of*, in: The Oxford Encyclopedia (R. Gounelle), 174; M. R. James, The Apocryphal New Testament Being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles and Apocalypses with other Narratives and Fragments Newly Translated, Oxford 1963.

[1351]За употребата и значењето на поимот закон во српските правни извори од XIV век, cf. S. Šarkić, *Νόμος et zakon dans les textes juridiques du XIV^e siècle*, Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα, Αθήνα 1996, 257-266.

Во левиот агол на композицијата се надоврзува Исмејувањето Христово (Мт. 27, 27–30; Мк. 15, 16–19) [1352]. Христостовата фигура е оштетена, се забележува дека е облечен во бела туника со вертикална црвена лента на десното рамо и жолтиот нимб. Тој стои и благо се врти кон лево. Настанот се случува пред едноставен ѕид, без архитектонски обележја, што го означува Пилатовиот преториум. Гротескното, драмски интонирано јадро, има едноставен, но јасен израз на понижувачкото исмејување на Христос [1353]. Во преден план се двајца војници, во полна воена опрема, поставени еден до друг, првиот е претставен во профил, додека вториот од грб со главата свртена кон лево. И двајцата се свиени во гротескно движење, лицата во профил со подигнати раце покажуваат кон Христос. На спротивната страна е насликано момче, седнато на земја со раширени колена, облечено е во црвена туника и со десната рака покажува со прст кон Христос. Во примерите на оваа композиција од палеологовскиот период, рацете на децата учесници во исмејувањето се обично прекриени со предолги ракави, кои тие ги мафтаат [1354], но фигурата во Болничката црква изразува уште поголемо непочитување, покажувајќи со прст [1355]. Нивните карикатурални движења се во потполна спротивност со смиреniот Христос [1356]. Сликарите во Св.Болничка ги изоставиле групите луѓе и музичарите со своите инструменти кои вообичаено се сликаат во оваа композиција [1357] и се одлучиле да претстават војници кои се спомнуваат само во евангелијата [1358], веројатно истите оние двајца кои стојат до Христос пред Пилат.

[1352]За иконографијата на композицијата, v. *Радојчић, Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричин*, Узори и дела старих српских уметника,. Београд 1975, 155–179. Cf. Κόλλιας, *Η διαπόμπευση του Χριστού*, 243–261, πιν. Иконографски паралели од палеологовското сликарство разгледува, Габелић, *Конче,* 113–114.

[1353]Радојчић, *Ругање Христу*, 155–179.

[1354]idem, *Ругање Христу*, 155–156 ff. Повеќе за мотивот на танцувачите и можното значење во композицијата Исмејување Христово, v. K. Keiko, *Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino,* ΔΧΑΕ 27 (2006) 159–168. Предолгите ракави на секуларните предмети, како што е сребрениот сад од Ермитаж, v. E. Dauterman Maguire, H. Maguire, *Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton University Press 2006, 47–48, fig. 39. За претставите на танцувачите, воопшто, v. T. Steppan, *Tanzdarstellungen der mittel-und spätbyzantinischen Kunst: Ursache, Entwicklung und Aussage eines Bildmotivs*, CA 45 (1997), 141–168.

[1355]Keiko*, Notes on the Dancers*, 159-168.

[1356]H. Maguire, *The Profane Aesthetic in Byzantine Art and Literature*, DOP 53 (1999), 205, реф. 85.

[1357]Cf. Keiko, Notes on the Dancers, 162. Војниците се изоставени од претставата во Хиландер, v. Millet, Monuments de l'Athos, pl. 73.2 и во Марков манастир, Томић, Марков Манастир, 434.

[1358] Војниците се дел од композицијата во Богородица Перивлепта во Охрид, во Св. Никола во Прилеп, v. Millet, Frolow, *La peinture du moyen âge*, III, pl. 24.2; во Дечани, cf. Петковић, Бошковић, *Дечани*, pl. CCXI; во Лесново, cf. Габелић, *Лесново,* таб. XIV, сл. 31; во Матејче, cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, 145–146. За претставите на војниците во композицијата Исмејување

Повеќе пати е истакнувано дека одредени елементи во иконографијата на композицијата *Исмејување* се преземени од театарски шаблони кои се однесуваат на пародија на царската церемонија [1359]. Како инспирација да се претстават играчите и музичарите кои во византиската иконографија на Исмејувањето се појавиле во XI и XII век, се вбројува и Стариот завет [1360].

Во горниот лев агол насликан е *Христовиот разговор со ерусалимските жени* (Лк. 23, 28) [1361]. Насликани во збиена група, без нимбови на главите, што би значело дека меѓу нив не е претставена Богородица, само двете жени што се во преден план се со целосна фигура и ги подаваат рацете кон Христос, додека од останатите се гледаат само главите [1362]. Тие се присутни во рамки на композицијата Пат на Голгота, каде исто, имаат споредна улога, насликани во позадината на композицијата. Значењето кое им е дадено во Охридската црква не е едноставно. И во Марков манастир оваа епизода има слична иконографија, само што таму е претставена како посебна композиција [1363]. Оваа епизода настанала како комбинација на евангелските, апокрифните и химнографските текстови кои се изведуваат на Голем петок [1364].

Христово, v. A.Stylianou, J.Stylianou, *The militarization of the betrayal and its examples in the painted churches of Cyprus,* Athens (1992), 570–581.

[1359]Радојчић, *Ругање Христу,* 155–179; H. Maguire, *Parodies of Imperial Ceremonial and Their Reflections in Byzantine Art*, In: Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean, Brill 2013, 423–427. За објаснување за источното потекло на мотивот на деца играчи со широки ракави кои им ги покриваат дланките, Keiko, *Notes on the Dancers*, 166–167.

[1360]Особено приказната за иссмејување на Јон, v. A. Derbes, *Picturing the Passion in Medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant,* Cambridge 1996, 99–102, 105–106, 108. Истото го разгледува, од аспект на старозаветна и новозаветна жртва, Keiko, Notes on the Dancers, 160.

[1361]За начинот на прикажување на ерусалимските жени, v. Millet, *Recherches*, 376–378.

[1362]Cf. истата композиција во Матејче сочинува пет жени, Димитрова, *Манастир Матејче*, 146.

[1363]Cf. Томић, *Марков Манастир*, 444-445.

[1364]Velmans, *Les fresques d'Ivanovo*, 372, fig.10; Κατσελάκη, *Ο Χριστός Ελκόμενος,* 177.

***

Живописот во втората зона на северниот sид е сосема уништен. Се сочувал само еден мал фрагмент од фреска веднаш до сегашниот иконостас. На него може да се види само средишниот дел од Христовото тело во перизома, недоволно за идентификација на композиција, но според поставеноста, веројатно, се работи или за *Оплакувањето Христово* или *Положувањето во гроб*. Со оглед на големиот број на композиции од почетниот и средишниот дел на циклусот на Христовите страдања, нивната наративност, нè наведуваат на заклучок дека и епилогот на овој циклус се состоел од повеќе композиции. Расположливиот архитектонски простор под лакот на попречниот травеј и втората зона на северниот sид, би можел да содржи уште најмалку три композиции [1365]. Покрај монументалното *Распетие*, кое се наоѓа на највисоката точка од западниот лак на попречниот брод, а припаѓа на циклусот на Големите празници, веројатно биле насликани уште неколку композиции кои се вообичаени за циклусот Страдања. Како што се: Качувањето на крстот, Симнување од крстот, Оплакување и Положување во гроб [1366]. Со оглед на тоа што композицијата која се смета и за завршна од овој циклус, Мироносици на Христовиот гроб, е насликана во лунетата на северниот sид, која е во иста хоризонтална висина со Симнувањето во адот во олтарниот простор, дозволиле да се воспостави природна хронолошка врска помеѓу циклусот на

[1365]Без да го земеме во предвид западниот sид, на кој најверојатно била претставата на Успението на Богородица и веројато Преображението по примерот на останатите охридски цркви, просторот на северниот sид е доволен на него да бидат насликани наративни композиции кои следат по Христовото распетие.

[1366]На црно-бела фотографија направена во текот на конзерваторските работи во 1958 год., сочуван е фрагмент од фреска во рамки на втората зона од олтарниот простор. Фреската е поделена со дрвениот иконостас и се наоѓа на неговата десна страна. Се гледа дел од торзото и главата на млад лик, со нимб околу главата, наведнат над правоаголен камен. Веројатно се работи за дел од Оплакувањето Христово, претставата на Јован, покрај Христовото тело. Што би значело дека во втората зона на олтарот биле претставени две композиции од Страдањата, cf. Папка 2, ИНДОК Охрид, сл. 154. Со својата развиеност и структура, циклусот Христови страдања, најверојатно содржел три од предложените композиции, по примерот од св. Никола Болнички, v. Грозданов, *Охридско sидно сликарство,* 43; во Богородица Перивлепта во Охрид, v. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 48-49, 205-206 и Марков Манастир, v. Томиħ, *Марков Манастир*, 417-454.

Христовите страдања и циклусот на Големите празници, сплотени во една христолошка целина.

Без да навлегуваме во реконструкција на изгубениот живопис, можеме да заклучиме дека во олтарот и наосот на охридската Болничка црква бил насликан прилично развиен циклус на Христовите страдања, со оглед на димензиите на градбата и расположливиот архитектонски простор. Во византиската уметност, *Страдањата* започнуваат да се сликаат во наосот на црквите од XI и во текот на XII век [1367], но дури во последните децении на XIII век, неговото сликање во наосот станало вообичаена практика [1368]. Претставите на Христовите Страдања добиле место до претставите од Големите празници во средишниот дел на храмовите, не само заради значењето на т.н. Страсни евангелски читања во рамки на годишната литургика туку и заради симболиката на овие композиции за смртта евоцирана во текот на целата литургиска година. [1369]

Покрај почетните композиции на циклусот и завршните понекогаш можеле да се најдат во рамки на олтарниот простор. Според развиените циклуси од палеологовскиот период најчесто на северниот ѕид од олтарот биле претставувани Симнување од крстот, Оплакување и положување во гроб [1370]. На овој начин илустрацијата на Христовите страдања се доведува во непосредна врска со литургиската симболика на овој дел од храмот [1371]. На вакво размислување нè носи поширокатa тематска замисла на насликаната декорација во северната половина на олтарот во Богородица Болничка. Во нишата на протезисот е Мртвиот Христос со св. Јован Богослов, а на северниот ѕид е Визијата на Св. Петар Александриски, преку кои се истакнува пасхалната симболика на евхаристичната богослужба [1372]. Псеудо-Софроний [1373] и Герман Цариградски [1374],

[1367]Cf. Skawran, *The Development*, 35-37.
[1368]Cf. Millet*, Recherches*, 47-48; Тодиќ*, Старо Нагоричино*, 110-111; Месеснел, *Црква св. Николе*, 45-47; Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 48-49, 205-206; Dufrenne, *Mistra*, 7, sch. IV; Ђурић, *Византијске фреске*, 16.
[1369]Cf. Millet, *Recherches,* 25-30; Grabar, *Un rouleau liturgique*, 189-190; Pallas, *Passion*, 12-51; Belting*, Das Bild und sein*, 154-160; Kitzinger, *Feast Cycle*, 54; Sinkevic, *Nerezi*, 57-58.
[1370] V. на пр. Старо Нагоричино, Свети Никола Орфанос, cf. Тодиќ, *Српско сликарство,* 132–135, 321, 348), Велуџа и Јошаница (Стародубцев, *Српско зидно сликарство* I, 281; II, 203, сл. 192. Посебна група композиции кои ја илустрираат Христовата смрт (Јосиф го бара Христовото тело од Пилат, Запечатувањето на гробот и пронаоѓањето на празниот гроб по Христовото Воскресение) сместена е над проскомидијата во Ресава, v. Тодиќ, *Ресава*, 85–87; Стародубцев, *op. cit*, I, 280–281
[1371]Altripp, Die protesis, 41–68. Cf. Тодиќ, Српско сликарство, 132.
[1372]Lécuyer, La sacredoce, 21–89.
[1373]*«Τὰ ἅγια ἀπὸ τῆς προθέσεως ἕως τοῦ θυσιαστηρίου προέρχονται, εἰς τόπον τῆς τοῦ κόσμου διαγωγῆς τοῦ Χριστοῦ ἕως τῆς ταφῆς αὐτοῦ »,* PG 87, III, 3988, 4001.

ја споредуваат проскомидијата со пештерата во која бил погребан Христос. Ако се разгледа поширокатa програмска рамка на насликаните теми во олтарот доаѓа до израз и традиционалната двојност на спомнатите мистагошки толкувања во кои се испреплетени пораките за овоплотувањето и смртта Господова. Тоа може да го потврди и претставата на Христос Емануел во конхата на апсидата и симболиката на неговата облека [1375].

Основните принципи на тогашните богословски сфаќања нашле свој одраз и во сликаната декорација на охридската Богородица Болничка. Во рамки на наративно насликаните сочувани композиции од циклусот на Христовите страдања се гледа рефлексија на историските и есхатолошките времиња [1376], кои низ евангелската илустрација на страдањата им носеле порака на верниците и за нивното спасение. Поставувањето на почетната композиција во олтарот на Св.Болничка, може да се согледа и во светло на зборовите на Никола Кавасила, кој ги толкува Христовите зборови при воспоставувањето на Светата Евхаристија на Тајната вечера во светло на неговите маки и смрт, што се темели на Првото послание до Коринтјаните на апостол Павле (1 Кор. 11: 26) [1377].

При спремањето на монасите за духовен живот се читал аскетско-монашкиот зборник [1378]. Во последната четвртина на XIV век, во библиотеките на монашките заедници се зголемувал бројот на ракописни книги со покајаничка содржина [1379], значителен број на овие текстови се покајничките состави на многупочитуваниот во средновековен Охрид, Григориј Богослов [1380].

Циклусот на Христовите страдања во Богородица Болничка се одвива според хронолошкиот редослед во рамки на хоризонталниот фриз кој започнува

[1374]*«Ἡ κόγχη ἐστί, κατὰ τὸ ἐν Βηθλεὲμ σπὴλαιον, ὅπου ἐγεννήθη ὁ Χριστὸς. Καὶ κατὰ τὸ σπὴλαιον ὅπου ἐτάφη...Ἡ ἁγία τράπεζα ἐστὶν ἀντὶ τοῦ τόπου τῆς ταφῆς, ἐν ᾗ ἐτέθη ὁ Χριστὸς, ἐν ᾗ πρόκειται ὁ ἀληθινὸς καὶ οὐράνιος ἄρτος, ἡ μυστικὴ καὶ ἀναίμακτος θυσία...Θυσιαστήριὸν ἐστι καὶ λέγεται ἡ φάτνη καὶ ὁ τάφος τοῦ Κυρίου»,* PG 98, 388–396.

[1375]Todić, *Anapeson*, 154–155.

[1376]За историската и есхатолошката перспектива на Четириесетницата, v. J. Gouillard, *Le temps du pénitent à la haute époque byzantine,* in: Le Temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Age (IIIe – XIIIe siècle), Paris 1984, 473.

[1377]P. Metso, *Divine presence in the Eucharistic theology of Nicholas Cabasilas*, Joensuu 2010, 82, n. 5.

[1378]Cf. М. Скарпа, Рукопис Деч. 75 и аскетско-монашки зборници XIV века, in: Дечани у светлу археографских прилога, ed. Т. Суботин-Голубовић, Београд 2012, 115–119, 115–119. V. и Д. Богдановић, Претече исихазма у српским зборницима XIV века, Cyrillomethodianum 5 (1981), 202.

[1379]За ова, cf. Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига*: збирка Српске Краљевске Академије, Београд 1901, 75–84, бр. 62 (крај XIV–почеток XV век), v. ibid., 64–71.

[1380]М. Георгиевски, *Македонско книжевно наследство од XI до XVIII век,* Скопје 1979, 78; Поп-Атанасов, И. Велев, М. Јакимовска-Тошиќ, *Скрипторски центри во средновековна Македонија,* Скопје 1997, 185.

во олтарот, продолжува во наосот и завршувал во олтарот. Претставени се композиции без многу иконографски детали и без отстапувања од стандардната иконографија. Нивната наративност е рефлексија на уметничката традиција на XIV век [1381]. Наративниот пристап кој е одлика на палеологовското сликарство е применет и во Богородица Болничка, пред сè, заради можноста да одговори на литургиските читања, потоа, читањата на Страсните евангелија во кои се опишани настаните од Тајната вечера до Христовиот погреб. Според сочуваниот живопис, распоредот на сцените, се забележува истакнување на главните настани и нивната теолошка содржина. Комбинирањето на неколку композиции во вид на епизоди кои овозможуваат вовед, тема и епилог (како на пр. Миење на рацете, односно Судењето кај Пилат, кое го содржи Исмејувањето со Христовата претстава во движење кон римскиот судија, судењето и Христовиот пат на Голгота, со епизодата со ерусалимските жени). На овој начин, сликарите го збогатиле целиот наративен тек на циклусот Страдања [1382].

ФРИЗ НА СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО МЕДАЛЈОНИ

Во зоната помеѓу претставите на светители во цел раст и композициите од циклусот на Христовите страдања, во наосот бил насликан фриз од светителски

[1381]За наративноста во претставите на Христовите страдања во ранохристијанската уметност, v. F. Harley, *The Narration of Christ's Passion in Early Christian Art*, in: Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott, ed. J. Burke et al., Melbourne 2006, 221–232, 536–538., 221–232. Основни елементи на наративноста во циклусите на Страдањата во палеологовското сликарство преку примерот од Старо Нагоричино анализира N. Zarras, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, JÖB, Band 60 (2010) 181–205, особено 201–205.

[1382]Cf. Zarras*, The Passion cycle,* 204–205; Idem., *Narrating the Sacred Story*, 261–268; Nelson, *Taxation with Representation,* 60.

претстави во медалјони. Карактеристично за овие светителски претстави е што нивната физиономија е типизирана и слична. Сите се претставени како млади луѓе, со скоро идентични фацијални црти. На јужниот ѕид е сочувана една претстава и дел од медалјонот на втората, додека на северниот ѕид се сочувани шест медалјони од кои последниот, до олтарната преграда е оштетен. Претставите на северниот ѕид припаѓаат на сликарството од првата фаза на живописувањето на храмот.

Фриз на светителски претстави во медалјони на Јужен ѕид

СВЕТИ МИНА (сл. 109) [1383]. Болничката претстава е оштетена во делот на лицето, фацијалните црти се целосно изгубени, сочуван е само инкарнатот. Доколку не се сочувал натписот, неговата идентификација би била тешка *Άγιος Μηνάς* [1384]. Имено, хагиографската литература разликува двајца светители со истото име [1385]. Еден бил војник со египетско потекло со служба во Фригија, каде и пострадал (се слави на 11 Ноември), додека вториот бил ретор, по потекло од Атина и пострадал во Александрија (се слави на 10 Декември) [1386]. Св. Мина во

[1383]Гризданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.
[1384]Ibid., op. cit. passim.
[1385]За хагиографските текстови поврзани со св. Мина Египетски, v. Cf. G. Van Hoof, Acta Sanca Menae martyris, 258-270 (со латинскиот превод*: "Ejus vero stadium erat militia, sub tribunomilitum constitute nomine Firmiliano...)*; Synaxarium EC, 211. Како Еѓипќанин во служба на римската војска, св. Мина се споменува и во најстариот сочуван текст со податоци за неговиот живот. Се работи за химната на Роман Мелод која, всушност, е поетска варијанта на изгубениот текст за маченичтвото на светителот, Cf. A. Kazhdan, *The Noble Origin of Saint Menas,* 669-671.
[1386]За првиот светител Мина, кој бил со египетско потекло каде и пострадал, за во времето на Валентијан I (364-375) било изградено импозантно светилиште над неговиот гроб, v. Cf. M. Murray, St. Menas of Alexandria, 25-30, особено 28-29; P.Maraval, Lieux saints et pèlerinages d'Orient, 319-321. За подетални податоци и cf. H. Leclercq, Saint Ménas, in: DACL 11.1 (1933), 345-358; M. Krause, "Karm Abu Mena", ред. 1116-1158, особено 1132; P. Grossmann, *Recenti risultati dagli scavi di Abi Mina*, 125-145. Кое многу брзо станало популарно место за аџилак, v. PG 114, 324; R. Miedema, Der heilige Menas, Rotterdam: W.J. van Hengel, 1913. За во време на арапските освојувања во VII век, да биде уништено и напуштено, v. H. Leclercq, o. c., 345-385;J. B. Ward Perkins, *The Shrine of St. Menas in the Maryüt*, 26-71; Maraval, o. c., 321; J. Engemann, *Elfenbeinfunde aus Abu Mena*, 172-186, T. 16-26.

Богородица Болничка е претставен како голобрад млад човек, иако фацијалните црти не може да се забележат, но воочливо е и отсуството на брада. Неговата коса е кратка, со темнокафени густи кадрици, зачешлана зад ушите. Претставен исто како и во Св. Никола Болнички, во темносина туника, со правоаголен бел таблион на десното рамо и црвена наметка, украсена со бисери по рабовите и по целата должина, закопчана со аграфа со скапоцен камен опкружен со бисери. Во десната рака држи бел крст со две пречки.

Седиште на култот на св. Мина Фригијски било неговото светилиште во Акрополисот во Цариград [1387]. Типикот на Големата црква спомнува за утринската процесија на денот на св. Мина (11. 11) од Св. Софија до црквата Св. Мина на Акрополисот, предводена од патријархот [1388]. Во периодот пред иконоклазмот, св. Мина се претставувал како голобрадо момче, со две камили [1389]. Овој иконографски тип е употребен и во Богородица Болничка во Охрид.

НЕПОЗНАТ СВЕТИТЕЛ (сл. 109). Веднаш до св. Мина е сочуван само левиот горен дел од светителски медалјон. Светителот кој бил насликан имал кратка темна коса, зачешлана зад уво. Во Синаксарот на Цариградската црква се забележани двајца светители кои се слават заедно со св. Мина Фригијски на 11 Ноември, и кои многу често се претставуваат заедно со него, тоа се св. Виктор и св. Викентиј [1390]. И двајцата светители биле претставувани како млади луѓе со кратка коса [1391]. Постои можност, еден од овие двајца светители да бил претставен до св. Мина во Богородица Болничка [1392].

[1387]Janin, *La geographie ecclesiastique,* 345-347.
[1388]Janin, *Les processions,* 75 (со извори).
[1389]Како примери од раната иконографија на св. Мина, ампули со ликот на светителот, cf. F. Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, v. Ampoule and Ménas; Paris 1920; A. Cameron, The Mediterranean World in Late Antiquity, AD 395- 600, (London, 1993); рељеф од црквата Св. Текла, v. D. J. Stephen, The Cult of Saint Thecla: A Tradition of Women's Piety in Late Antiquity, (Oxford, 2001) и предмети од слонова коска, датирани во VI-VП век, Cf. (ed.), K. Weitzman, *Age of Spirituality* (exh. cat.), (New York, 1978).Треба да се спомени и познатата икона од Лувр, со фигурите на Христос и св. Мина, претставен како сед старец во туника и плашт (датирана во VI-VII век) не е претставен св. Мина Египетски, туку Мина игумен на манастирот во Бауит, cf. Wessel, Coptic Art, 172-173, pl. XIV.
[1390]Во црквата Св. Мина во Цариград се наоѓале реликвиите на св. Прокопиј, како и моштите на св. Виктор и св. Викентиј, Cf. Janin, *La geographie ecclesiastique*, 346.
[1391]Chatzidakis-Bacharas, *Peintures murals,* 70-74.
[1392]Св. Виктор е насликан до св. Мина во Мал св. Климент, додека во Св. Никола Болнички, во негова близина е насликан св. Прокопиј.

Фриз на светителски претстави во медалјони - Северен ѕид

Во зоната помеѓу претставите на светители во цел раст во првата зона и сега уништената втора зона, сочуван е фриз од шест светителски медалјони, од кои пет припаѓаат на групата Петозарници [1393]. Петте маченици од ерменскиот град Севастија, црквата ги слави на 13 Декември, денот кога се упокоил најугледниот од нив, св. Евстратиј [1394]. Неговите сострадалници во Христовата вера за време на царот Диоклецијан [1395], биле, постариот Авксентиј, свештеник, службеникот Евгениј, граѓанинот Мардариј и младиот војник Орест [1396]. Култот на овие маченици потекнува од Ерменија, од градот Арауракu каде според житието, се наоѓале реликвиите на св. Евстратиј. За популаризација на култот биле заслужни чудотворните исцелувања кои се случувале на гробот на овој светител, забележани во списите на Евсевиј од Севастија [1397]. Сликарот во Богородица Болничка, од некоја причина се одлучил да претстави пет исти светители со младешки изглед, како маченици, без нивните поединечни атрибути, што не е случај за останатите охридски цркви [1398].

[1393]Ги идентификувал Гроздановв, *Охридско ѕидно сликарство,* 145, сл. 130 и 131.
[1394]За култот на Петтозарниците, v. PG 116, 468–505, BHG, 646, 646a; Halkin, *L'epiloque d'Eusebe de Sevastee*, 279–283; Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles*, 273–276.
[1395]F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica Graeca*. I, Bruxelles, 1957, 202-203; idem, *Auctarium Bibliothecae hagiographicae Graecae*, Bruxelles, 1969, 71; idem, *Novum auctarium Bibliothecae hagiographicae Graecae*, Bruxelles, 1984, 75; Arhimandrit Sergiĭ, *Polnyĭ mi͡asi͡aceslov Vostoka. II. Svi͡atoĭ Vostok*, Moscow, 1876, *Chast' I, Mi͡asi͡aceslov*, p. 327; *Chast' II, Zametki*, 386-387; *Bibliotheca Sanctorum.* V, Rome, 1964, col. 313-315; *The Oxford Dictionary of Byzantium* (= ODB). II, ed. by A. Kazhdan, Oxford, 1991, 789; *Pravoslavnai͡a entsiklopedii͡a* (= PE) XVII, Moscow, 2008, 333-336.
[1396]За иконографијата на светите Петтозарници во источнохристијанската уметност, cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (= LCI). VI, ed. by W. Braunfels, Rome – Freiburg – Basel – Vienna, 1974 (reprint 2004), col. 200-201; Weitzmann, *Illustrations to the Lives,* 95-112; Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murals,* 74-81; Mouriki*, Nea Moni* 143-147; Gabelić, *Predstave Petozarnih mučenika*, 191-198; M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 97-98 и passim; Kostovska, *Mačeničkite dopojasja,* 335-336; Ѓоргиевски, Прилог кон проучувањето, 121-132.
[1397]Patterson Ševčenko, *The Posthumous Miracles,* 267–287.
[1398]Гроздановв, *Охридско ѕидно сликарство*, 38, 42, 110, 145.

СВЕТИ ЕВСТРАТИЈ (сл. 110) [1399]. Почнувајќи од крајната западна стран на северниот ѕид, прв во низата е св. Евстратиј. Неговиот медалјон оштетен во горниот лев дел и неговата сигнатура е уништена. Поставен фронтално, благо свртен кон лево. Св. Евстратиј е насликан како голобрад млад човек, со овално лице, кратка кафена коса, облечен во црвен кавадион со златна бордура и сина долна туника [1400]. Десната рака ја подигнува и држи црвен крст со две хоризонтални и една дијагонална пречка [1401]. Левата рака е покриена со кавадионот.

СВЕТИ АВКСЕНТИЈ (сл. 111) [1402]. Според вообичаениот начин на претставување на светите Петтозарници, на ова место би требало да го очекуваме св. Мардариј [1403]. Ц. Грозданов го идентификува како св. Авксентиј [1404], нема основа за подетална анализа со оглед на тоа дека денес не се сочувани никакви траги од натпис. Насликан е млад светител со овално лице, густа коса со кадрици, во должината на вратот се сочувала само контурната линија од крупните локни кои формираат заоблен изглед на фризурата. Сликарот ја повторил облеката и гестовите на св. Евстратиј.

СВЕТИ ЕВГЕНИЈ (сл. 112) [1405]. Во третиот по ред светителски медалјон од запад кон исток е претставата на св. Евгениј. Насликан е млад светител со издолжено голобрадо лице, кратка темна коса до ушите. Облечен во кавадион во црвена боја со златна бордура и прикачен на градите со копча. Десната рака ја подигнува и држи стап кој на врвот има полукруг, а не крст [1406]. Веројатно, овој

[1399]Ibid., op. cit., 145.

[1400]За иконографските карактеристики на св. Евстратиј, cf. Walter, *The Warrior Saints*, 167-168. Исто, cf. Miloš Živković, *Saint Eustratios – Skriniarios and Soldier. A Contribution to the Study of the Iconography of Warrior Saints in Eastern Christian Art*, in: Études Byzantines et Post-Byzantines, Tome IV (XI) Byzantine Heritages in South-Eastern Europe in the Middle Ages and Early Modern Period, Ed. A. Timotin, S. Pirivatrić, O. Iacubovichi, Buchurest 2022, 331-370.

[1401]Св. Евстратиј ретко е претставуван со крст, таков е примерот од Св. Апостоли во Солун, v. Ξιγγόπουλος, *Ἡ ψηφιδωτή*, 35; во Лесново, v. Габелић, *Лесново*, 200.

[1402]Идентификација според Грозданов, cf. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.

[1403]Gabelić, *Predstave Petozarnih mučenika*, 196.

[1404]Авторот не наведува врз основа на што била направена идентификацијата, со оглед дека сите претстави во фризот имаат иста физиономија, облека и нема сочувани натписи, cf. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 145.

[1405]Ibid., op. cit. 145.

[1406]Св. Евгениј е на истиот начин претставен во Марков манастир, cf. Томић, *Марков Манастир,* 629.

иконографски детаљ бил причината, Ц. Грозданов да ја идентификува оваа светителска група како светите Петтозарници [1407].

СВЕТИ МАРДАРИЈ (сл. 113) [1408]. Претставата во четвртиот медалјон се разликува од својот претходник само според облото лице. Неговата фризура, облека како и гестот на десната река се сосема исти. За разлика од св. Евгениј, овој светител држи црвен крст со две хоризонтални и една дијагонална пречка, како и останатите маченици на северниот ѕид.

СВЕТИ ОРЕСТ (сл. 114) [1409]. Од последниот светител, идентификуван како најмладиот од групата Петтозарници е сочувана само главата. Претставено е голобрадо момче, со овално лице и блага насмевка, со густа коса со изразени кадрици.

НЕПОЗНАТ СВЕТИТЕЛ (сл. 115). Последниот светителски медалјон на северниот ѕид од наосот, веднаш до олтарната преграда, претрпел најголеми оштетувања. Сочувано е високо чело кое е заокружено со кратка густа коса. Околу главата има жолт нимб, додека медалјонот е во две бои сиво, како и кај останатите светителски претстави. Од натписот кој некогаш бил испишан до овој светител, сочувано е само *(Е)(Р)* недоволно за негова идентификација.

Ако се разгледа групата на светите Петтозарници претставени на северниот ѕид во Богородица Болничка, може да се заклучи дека на сликарите не им биле познати иконографските карактеристики на овие светители. Тоа не е непознато во охридската ликовна средина. Во Григориевата галерија во катедралната Света Софија дошло до погрешно обележување на допојасните светители насликани на капителите. До претставата на маченик, кој јасно може да се идентификува како св. Евстратиј е означен со св. Пигасиј од Персиската маченичка група [1410]. И во Марков манастир, каде што е познато дека живописувал еден од сликарите на Богородица Болничка, групата Петтозарници е изведена на сличен начин и тешка за поединечна идентификација [1411].

[1407]Eadem, *op. cit., passim.*
[1408]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 145.
[1409]Idem., passim.
[1410]За претставите на мачениците, v. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 91–92, црт. 25, сл. 57. Грешката ја забележала Габелић, *Представе Петозарних мученика*, 194, нап. 34.
[1411]cf. Томић, *Марков Манастир,* 628-631.

ПРВА ЗОНА СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО ПОЛН РАСТ

Јужен ѕид од наосот

На јужниот ѕид од наосот се во првата зона претставени две светителски фигури, на источната страна од јужниот влез во наосот и фрагментирана претстава на архијерej, на западната половина од јужниот влез. Претставите се оштетени, но според нивната иконографија тие може да се препознаат. Светителскиот пар покрај олтарната преграда се: св. Никола и св. Климент, додека оштетената архијерејска фигура е веројатно вториот ктитор на храмот.

СВЕТИ НИКОЛА (сл. 116). Во првата зона на северниот ѕид, веднаш до олтарната преграда е претставата на големиот Мириликиски епископ и чудотворец, свети Никола. Од натписот кој бил испишан до неговиот нимб, денес се сочувале само неколку букви од неговиот епитет *Чудотворец, (Ο Ἅγιος Νικόλαος θαυματο)υργός* [1412]*.* Половина од неговиот благороден лик е уништен, сочувана е само левата половина, густа кратка седа коса со залисци и зачешлана зад уши, седи веќи и седа, виткана брада со средна должина. Со големо внимание е претставена епископската облека која ја носи светителот, внимателно и деликатно изведена, со голем број детали. Врз стихарот во сиви тонови, насликан е фелон украсен со геометризирани крстови, кои на предната страна се темносини, додека на внатрешната страна се светлосини , правејќи деликатни преливи на градација на боја кои ѝ даваат живот на драперијата. Белиот омофор на кој се сочувале два црвени крстови е префрлен преку левата рака во која држи затворено, богато украсено евангелие во вид на кодекс. Десната рака е подигната во став на благослов. Под фелонот, околу вратот и во висина на колената, може да

[1412]За развојот на портретските црти на ликот на св. Никола, со примери и соодветна литература, v. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 45.

се види златен епитрахил украсен со геометриски вез. На десниот колк слободно паѓа епигонатион [1413], украсен со скапоцени камења во различни бои, порабени со бисери.

СВЕТИ КЛИМЕНТ (сл. 118) [1414]. Претставата на светителот е оштетена во делот на лицето, неговиот свет лик е целосно уништен, сочувана е долгата седа брада која е шилесто изведена и се спушта до средина на градите. Свети Климент стои фронтално. Облечен е во сиво-виолетов фелон, под кој има сив стихар, бел омофор со црни крстови кој е префрлен преку левата рака. Жолтиот епитрахил навезен со богат флорален мотив се спушта вертикално надолу од под омофорот. На десната рака има епиманикија, украсена со бисери и линии од темен конец. Со десната рака благословува, додека во левата рака која е покриена со фелонот, држи затворено евангелие. Свети Климент е скоро исто изведен и во Свети Никола Болнички [1415], во Манастир во Мариово [1416] и Перивлепта [1417] од XIII век, па Кралевата црква во Студеница [1418], Старо Нагоричино [1419] и бројни мали храмови на територијата на Охрид од XIV век [1420].

НЕПОЗНАТ АРХИЈЕРЕЈ (сл. 62, црт. 5). Покрај јужниот влез во црквата Богородица Болничка, во првата зона од живописот е претстава на непознат архијерej. Од неговата сигнатура биле сочувани неколку букви што не дозволувале читање. Денес, претставата на овој непознат архијерej е дополнително оштетена [1421]. Непознатиот архијерej е поставен во благ тричетвртински став, свртен кон десно, кон олтарот, заштитникот на Охрид и Охридската архиепископија, св. Климент и многупочитуваниот св. Никола

[1413]Walter, *Art and Ritual*, 20.

[1414]V. реф. 336 од овој текст. Исто, за иконографијата на овој светител, v. U. Knoben, *Clemens von Ochrid,* LCI 7, 324- 325; Грозданов., *Појава и продор*, 49-70; idem, *Односот меѓу портретите,* 99-106 (повторено in: Живописот на Охридската архиепископија. Студии, Скопје, 2007, 179-193); ibid, *Портрети на Климент Охридски од XIV век надвор од Охрид*, 79-96;ibid, *О портретима Климента Охридског*, 103-117, сл. 1-6. За портретите на св. Климент во српското средновековно сликарство, v. Војводић, *Представе светог Климента Охридског*, 145- 167, сл. 1-9.

[1415]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 38.

[1416]П. Миљковиќ-Пепек – Д. Коцо, *Манастир*, Скопје 1958, 46; П. Костовска, *Свети Никола Манастир. Средновековно сликарство*, Скопје 2020.

[1417]Миљковиќ-Пепек, Делото на зографите, 60–61, сл. X, бр. 143; Грозданов, 52–53, таб. III; Тодић, *Фреске у Богородици Перивлепти*, 147–153, сл. 1–2.

[1418] Тодић, Српско сликарство, 326–327.

[1419]Грозданов, *Портрети на светителите*, 78, црт. 15; Тодић, *Старо Нагоричино*, 74.

[1420]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 38, 41, 54, 65, 75, 76, 111, 139, 147, 152, 153, 156, 158, 160, 169, 172.

[1421]Претставата на непознатиот архиерej ја донесува во цртеж Суботиќ, Св. *Константин и Елена*, 42 на кој е нацртан архиерej во висина на вратот, но и тука отсуствува сигнатурата.

Чудотворец, со подигнати раце во став на молитва [1422]. Облечен во бел стихар кој е украсен со вертикални жолти ленти во долниот дел и на ракавите, врз него носи епитрахил кој е украсен со еден црн крст поставен по средината на вратот опкружен со винова лоза и скапоцени камења, додека по вертикала е украсен со крстови кои се самите внатре извезени со флорален орнамент. Архијерејот носи сакос во светли бои украсен со бисери навезени врз црвена лента и во горниот дел извезена винова лоза со темнозелена боја. Врз него вертикално се спушта омофор во светлосини тонови и три црни крстови. Лево од претставата, во висина на рамото, се сочувани неколку букви недоволно за идентификација или било какво читање.

ПРВА ЗОНА СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО ЦЕЛ РАСТ

Северен ѕид

Претставите во првата зона на северниот ѕид од наосот во Богородица Болничка припаѓа на првата фаза од живописувањето на храмот [1423]. Сликарството во зоната на цоклето, како и дел од првата зона во висина на половина од насликаните претстави е уништено или оштетено. Во овој дел од храмот биле претставени тројца свети воини во благородничка облека и Деизисот.

СВЕТИ НЕСТОР (сл. 118) [1424]. На крајната западна страна на северниот ѕид прв во низата стоечки светители е претставата на свети Нестор, неговата

[1422]Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 42.
[1423]V. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 145.
[1424]Ibid, passim.

сигнатура е уништена [1425]. Ученикот на св. Димитрија Солунски, маченик кој пострадал по наредба на царот Максимијан во Солун, бидејќи со божја помош, во двобој го убил миленикот на овој цар, Ли. [1426]. Во Богородица Болничка неговата фигура е сочувана од половината нагоре, а од неговиот лик се сочувала само контурата. Претставен фронтално, тој благо се врти кон лево, со двете раце подигнати во висина на градите. Живописот е доста оштетен, така што не може да се забележи дали некогаш држел нешто во рацете. Овалното лице е вооквирено со густа виткана коса со средна должина зачешлана зад ушите. Облечен во патрициска облека, црвен кавадион [1427] со вообичаената златна бордура, бела долна кошула и појас во жолти тонови. Св. Нестор во доцновизантиското сликарство на територијата на Балканскиот Полуостров како воин - маченик е насликан во Протатон [1428] и Хиландер (во припратата) [1429], во Богородица Одигитрија во Пеќ [1430], во наосот во Богородичната црква во Кучевиште [1431] каде држи крст и меч, како воин-маченик претставен е и во Андреаш [1432] и во наосот на Марков манастир, каде држи стап и појас [1433] свртен кон Деизисната композиција, исто како и во Богородица Болничка. Свети Нестор пострадал заедно со свети Димитрија, а се слави според календарот на црквата ден после неговиот учител, 27 Октомври. Затоа често се слика до св. Димитрија или во негова близина, во Богородица Болничка, тие се насликани еден до друг.

СВЕТИ ДИМИТРИЈА (сл. 119) [1434]. Како и останатите претстави на северниот ѕид во наосот, и неговата фигура претрпела големи оштетувања, сочуван од

[1425]V. Ibid., *op. cit.*,, 145.
[1426]За свети Нестор, v. A. Kazdhan, N. Peterson- Ševčenko, *Nestor of Thessalonike*, ODB 2, 1460-1461. За иконографијата на св. Нестор, v. Марковић, *О иконографији*, passim.; Idem., *Свети ратници,* 208, 214, сл. 13; Walter, *The Warrior Saints*, 227-230.
[1427]За кавадионот, v. *Kabbadion*, in: ODB II, 1088 (N. P. Ševčenko); Piltz, *Le costume officiel*, 11, 52, 75; Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 60–61, n. 38; Поповић, Цветковић, *Одевање и кићење,* 381–383; Parani, *Cultural Identity and Dress*, 106 et passim; Вулета, Стаде шкрипа, 17–27. За ова парче облека на портретите на српското благородништво, v. Војводић, Павловић, *Црква „Тамница" код Ајноваца*, 44–48, особено н. 121; Павловић, Портрети српске властеле, 58–64 и на претставите во рамки на композициите во сликарството на XIV века. За кавадионот во историските извори и дворскиот церемонијал, v. Pseudo-Kodinos and the Costantinopolitan Court, 43 et passim.
[1428]Παλζέιηλος, είθ. 109.
[1429]Марковић, *Првобитни живопис*, 232; Hostetter, *Hilandar,* CD-ROM.
[1430]Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 161-162.
[1431]Габелић, *Забелешке*, 131 (сл. 6).
[1432]Prolović, *Die Kirche*, 182, Abb. 91.
[1433]Томић, *Марков Манастир*, 636-637.
[1434]За идентификацијата, v. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.

половината нагоре [1435]. Претставен како воин-маченик во патрициска облека, тој стои фронтално и благо се врти кон лево. Двете раце се подигнати во висина на градите и покажува кон лево, односно кон Деизисната композиција која е насликана во наосот до олтарот. Облечен во темносина долга туника, украсена со бисери и црвен клавус со златна бордура, прицврстен на градите. Свети Димитрија е насликан во благородничка облека во припратата на Трескавец [1436], во рамки на композицијата Небесен двор, во рамки на истата композиција во Марков манастир [1437] и Свети Атанасиј во Костур [1438], и во првата зона на параклисот на св. Арсениј во Богородица Одигитрија во Пеќ [1439].

СВЕТИ ЃОРГИ (сл. 120) [1440]. Прв до Деизисната композиција е свети Ѓорги [1441]. Насликан фронтално, благо се врти кон десно, односно кон претставата на св. Димитрија. И неговата претстава претрпела значителни оштетувања, но е во подобра состојба од останатите. Младиот лик на светителот е вооквирен со виткана кратка коса [1442]. Облечен во темносин кавадион [1443], со равен крој [1444] и појас на половината [1445], под него носи темносина долга туника, на ракавите и на рамењата опшиена со златна лента. Свети Ѓорги ја подигнува десната рака и покажува кон небото, а во левата држи крст. Фреските претрпеле големи оштетувања во зоната на цоклето и стоечките фигури на северниот ѕид, сите се сочувани од колената, како што е случајот со свети Ѓорги или од половината нагоре. Еден од најугледните светители, Свети Ѓорги, насликан е до скоро сите композиции на Деизис во XIV век и скоро редовно како прв во поворката

[1435]За иконографијата на св. Димитриј, v. J. Myslivec, *Demetrius von Saloniki*, LCI 6, 41-45; Тасић, *Живопис,* 234, 238; И. М. Ђорђевић, *Представе светог Димитрија у српским властеоским задужбинама из времена Немањића,* Студије, 91-98; Марковић*, О иконографији*, 567, 581, 605-606, (авторот пишува и за култот на овој светител), 607; Ibid., *Свети ратници*, 197, 198; Делијанис, *Иконографија светог Димитрија,* 86-219. За култот на св. Димитрија во Византија и српските земји, v. в. Ibid., 4-85; за иконографскиот тип Св. Димитриј-маченик, v. Ibid., 207.

[1436]Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века,* 111-112, сл. 35.

[1437]Томић, *Марков Манастир*, 636-637.

[1438]Делијанис, *Свети Димитрије*, 207-209; Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века*, 112-113.

[1439]Гавриловић, *Богородица Одигитрија*, 189-190.

[1440]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 145.

[1441]За идентификацијата, v. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.

[1442]Од бројната литература за иконографијата и култот на св. Ѓорги ги издвојуваме најважните: Марковић, *О иконографији светих ратника*, 567–626; Walter, *The Warrior Saints*, 109–144 (со постара литература и примери).

[1443]Piltz, *Le costume officiel*, 11, 52, 75; Parani, *Reconstructing the Reality of Images,* 60–61, n. 38; Поповић, Цветковић, *Одевање и кућење*, 381–383; Parani, *Cultural Identity and Dress*, 106 et passim.

[1444]Се работи за персиски тип кавадион, v. Вулета, Стаде шкрипа, 19 et passim. За примери за овој тип кавадион, v. Павловић*, Портрети српске властеле*, 59–60.

[1445]За појас на кафтан, v. Parani*, Optional extras or necessary elements*, 421–422.

(Трескавец [1446], Заум [1447], Марков Манастир [1448], Св. Атанасиј во Костур [1449], Св. Никола Шишевски [1450]).

ДЕИЗИС (сл. 121) [1451]. Помеѓу фрагментарниот живопис кој се сочувал во првата зона на северниот ѕид, од двете страни на малата ниша бил претставен Деизисот [1452]. Сочувана е само левата половина. Во горниот дел е сочувана една половина од сегмент од небо, претставен во три градирани нијанси на сини концентрични кругови. Одлево е претставата на Богородица, во тричетвртински став, со нимб од два круга во два тона на жолто околу главата, со тело свиено во поклон. Главата ја подигнува и гледа кон сегментот од небо, на каде ги подигнува и двете раце во молитвен став. Мафорионот во кафеаво-пурпурен тон, паѓа слободно надолу.

Десната страна од композицијата е уништена, така што не може со сигурност да се каже дали биле претставени двете фигури на Христос и Јован Претеча, или било употребено решението на Христовата претстава во сегментот од небо и фигурата на Јован Крстител на десната страна, како во постарите споменици [1453]. Присуството на нишата и симетричната распореденост на фигурите, нè наведува на помисла дека во Болничката црква било употребено токму ова решение.

[1446]Св. Ѓорги и св. Димитрија се насликани под престолот, свртени еден кон друг, како предводници на поворката, v. Глигоријевић-Максимовић, *Сликарство XIV века,* 111, сл. 33; Смолчић-Макуљевић, *Царски Деизис*, 467(реф. 9 со соодветна литература).

[1447]Св. Ѓорги и св. Димитрија се насликани од двете страни на влезот во црквата во улаза Заум, v. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 106, црт. 27.

[1448]Исто и во Марков манстир, свети Ѓорги е прв до деизисната композиција, v. L. Grigoriadou, *'L'image de la Déésis royale dans une fresque du XIV siècle à Castoria'*, in M. Berza and E. Stănescu, (eds), Actes du XIVe Congrès, II, fig.1.

[1449]Паҙараś, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 307–310, fig. 93, 94.

[1450]Според фотографија од лична документација.

[1451]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.

[1452]Од многубројната литература за молитвеното застапништво на Богородица и Јован Претеча пред Христос, издвајуваме: Walter, *Two Notes*, 311–336; idem, *Further Notes*, 161–187; idem, *Bulletin on the Deësis,* 261–269 (со преглед на библиографијата до 1980 год.); idem, *The Origins of the Iconostasis*, Eastern Churches Review 3, 1971, Studies in Byzantine Iconography, Variorum Reprints, London 1977, I, II, III, 251-267; Cutler, *Under the Sign*, 145–154. За Царскиот Деизис, v. Grigoriadou, *L'image de la Déisis,* 47–52; Грозданов, *Христос цар*, 132–147; Negrau, *Deesis in the Romanian Painting*, 64–81 (со примери од романската уметност). За молитвениот став на рацете во деизисните претстави, v. Ch. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres in London, Additional 39626, Its Place in. Paleologue Manuscript Illumination,* Зограф 7 (1977) 69–70; Бакалова, *Функция и символика*, 7.

[1453]Таков е примерот од Новата Црква на Василиј I од XI век, каде трите фигури на Богородица, Христос и Јован Претеча се преставени на различни панели и нивоа, cf. S. G. Xydis*, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia*, in: The Art Bulletin 29, 1947, 1-11.

Деизисната композиција се јавува во византиската уметност во предиконокласниот период [1454]. Во програмата на живописот на храмовите таа не заземала строго утврдено место. Некои од најраните сочувани претстави на оваа тема се врзуваат за црквите во Кападокија [1455], каде оваа композиција се појавува во конхата на олтарната апсида. По обновата на Византиското Царство во 1261 год., оваа композиција се сретнува на вотивниот мозаик на цариградската Света Софија [1456]. Од XIV век, Деизисот се слика до олтарните прегради на византиските цркви [1457]. Постепеното групирање на светите воини - маченици покрај композицијата на Деизисот до олтарната преграда, на северниот ѕид во наосот, што се јавува во охридските цркви, станува една од особеностите на тематските целини во сликарството на Охридската архиепископија во XIV век [1458]. Деизисот во Болничката црква е спој на иконографската традиција и новите елементи.

СВЕТИ СИМЕОН СТОЛПНИК (сл. 122). Во нишата веднаш до олтарната преграда е насликан св. Симеон Столпник Постариот [1459]. Претставата на познатиот Сиријски аскет и основоположникот на столпништвото од V век, е

[1454]Марковић, *Поединчане фигуре*, 243 (со литература на оваа тема).
[1455]Walter, *Art and Ritual*, 226.
[1456]Jolivet-Lévy, *Les églises*, 74, 78, 86, 358.
[1457]V. на пр. „просторните" Деизиси во: Свети Никита во Бањани (околу 1321); Климентовата црква во Охрид (трета деценија на XIV век); Бела црква Каранска (1340–1342); Лесново (1346/1347); Григориева галерија во Света Софија (во рамки на композицијата Страшен суд; средина на XIV век). Детално за претставата Богородица Застапница покрај иконостасната преграда со примери кај: Djordjević, Marković, *On the Dialogue Relationship,* 13–14, 17–32 (со постара литература). V. и Бабић, *О живописаном украсу,* 32–34. V. и примери на Богородица Застапница без свиток, насликани во рамки на просторниот Деизис до олтарната преграда: Богородица Одигитрија во Пеќ (1334–1337); Свети Димитрија во Пеќ (пресликано во XVII век) и во рамки на Деизисот: Дечани (околу 1343), v. Ibid., нап. 94. Од крај на XIV век, особено во костурските цркви, Богородица Застапница е вклучена во Царскиот деизис, v. Ibid., 24, 25 (со примери и литертура). За примерот од Трескавец, кој хронолошки претходи на споменатите цркви, v. Грозданов, *Христос цар,* 146.
[1458]V. црква Свети Никола Болнички (1336/37); Мали свети Врачи (над темето на апсидалниот лак, пред средината на XIV век); спратот од нартексаот во Света Софија (средина на XIV век); Григориева галерија во Света Софија (во рамки на композицијата Страшен суд; средина на XIV век); јужен параклис на Богородица Перивлепта (1364–1365); црква Света Богородица Пештанска (околу 1370). Сите примери ги разгледува Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 38, 40; 48, 52; 76, 143, 145; 146–147, сл. 18; 100, црт. 44. V. и Idem., *Из иконографије Марковог манастира*, 92. И во црквите надвор од Охрид, различни форми на Деизис се сликани до иконостасната преграда. Cf. Љуботен (околу 1344–1345) каде до олтарната преграда на северниот ѕид е насликан Деизис без Богородица, чие место е заменето со семејството на кралот Душан; Кучевиште (до 1331) каде што Христос и Претеча се северно од иконостасот, а на јужната страна св. Стефан Првомаченик и Богородица; Речани (околу 1370) со Христос и Богородица Застапница на источниот пар столпци и Јован Претеча на јужниот ѕид, v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 70, 71, 132, 146, 180. Деизис со Богородица и св. Јован Претеча во различни иконографски варијанти е насликан во повеќе костурски цркви во XIV и XV век. Покрај црквата Св. Атанасиј ту Музаки, тоа се: Св. Никола Τζώυζα, Св. Ѓорѓе ту Вуну, Света Троица, Св. Андреа Русули. За нив повеќе кај: Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 292, нап. 2300; 296, 297 (со соодветна литература).
[1459]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 145.

доста оштетена. Од неговиот инкарнат денес се сочувало само портокалово - жолтата нијанса. Околу лицето се забележува седата коса и брада која е кратка, полукружна и со мали кадрици [1460]. На главата има качулка во темнокафени тонови, која паѓа преку рамената. Во ист тон е и монашката облека, во која е претставен, со двете раце подигнати во молитвен став, но покриени со облеката. Столпникот е претставен на мермерен столб кој завршува со правоаголна мермерна кутија на врвот, украсена со флорални елементи. Неговата претстава е слична со хронолошки блиските претстави од Протатон [1461], Старо Нагоричино [1462], Кралевата црква [1463], Грачаница ,[1464] Хиландар [1465] ,Лесново [1466], Матејче [1467] и Заум [1468]. Во просторот на олтарот, до апсидата во св. Константин и Елена е насликан еден столпник [1469]. На северниот ѕид до нишата на протезисот во Богородичината црква во Заум се насликани св. Симеон Столпник и Данило [1470], исто се повторува и во Св. Димитрија во Пеќ [1471].

Претставите на столпниците се појавуваат прво во престолничките ракописи од постиконокласниот период [1472]. Најран сочуван пример е во Хлудовиот псалтир кој е датиран во периодот околу 863 год. [1473]. Во живописот се појавуваат за првпат во кападокиските испосници и капели, како во параклисот на Свети Никита Столпник [1474], потоа во капелата Џулу Даре на Свети Симеон

[1460]За неговата иконографија и житие, v. Ph. Verdier, *A Medallion of Saint Symeon The Younger*, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol. 67/1 (Jan. 1980), 17; D. Mouriki*, Nea Moni*, Vol. I, Pls. 87b, 89b, 240, 241b и 243; Mouriki, *Mosaics*, Vol. II, 175-176 (со дополнителна библиографија); A. Kazdhan, N. P. Ševčenko, *Symeon the Stylite the Elder*, ODB, Vol. III, London – New York 1991, 1985-1986; C. Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étudedel'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites, Les saints et leur sanctuaires à Byzance: Textes, images et monuments*, éd. C. ColivetLévy, M. Kaplan, J.-P. Sodini, Paris 1993, 35-47, fig. 1-8; S. Tomeković, *Ermites et Moines dans la peinture murale Byzantine,* Paris 2011, 36-39, fig. 85, 86. 83-86; И. М. Ђорђевић, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 64-75; idem, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века,* ЗМСЛУ 18 (1982) 41-52, fig. 1-8.
[1461]0 Μανουήλ Πανσέλινος. *Εκ του Ιερού Ναού του Προτάτου*, Θεσσαλονίκη 2008, 270, είκ.137-138.
[1462]Тодић*, Старо Нагоричино*, 76, Т. 40, 41.
[1463]Бабић, *Краљева црква*, 111, 238 (црт. VI), сл. 43, 53.
[1464]Тодић, *Грачаница,* 99, сл. 115.
[1465]Марковић, *Првобитни живопис*, 222; Hostetter, *Hilandar*, CD-ROM.
[1466]Габелић, *Лесново*, 76, cf. исто така Eadem, Op. cit., T. XII.
[1467]Димитрова, *Манастир Матејче*, 225.
[1468]Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 110; Ђорђевић, *Свети столпници*, 43-44.
[1469]Суботић, *Свети Константин и Јелена*, 51, црт. 1.
[1470]Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 110.
[1471]Ђорђевић, *Свети столпници,* 65, сл. 14.
[1472]S. Yidiz Ötüken, *Konstantin IX. - "Soliman," "Einzelkämpfer," –und die "Unbesiegbare Theotokos",* in: Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life, Leiden – Boston - Köln 2001, 183 (ed. N. Necipoğlu).
[1473]М. Щепкина, *Миниатюры Хлудовской псалтыри*, Москва 1977,183-184.
[1474]Jolivet-Lévy*, Les églises*, 55-56.

Столпник во Зелве [1475]. Изборот, пред сè, паѓа на најуваженият претставник аскет – Свети Симеон Столпник.

Светите сполпници почнувајќи од XII век, започнуваат да се сликаат во олтарниот простор или во негова близина [1476]. Столбот, како место на нивни престој, го симболизирал Христос, а столпниците претставувале образ на неговата жртва, бидејќи биле по угледот Христов, воделе крајно строг аскетски живот на непрекинато стоење, *„... без ниедно движење на телото, очите, мислите..., како скаменета слика на Бог и олтарот*“ [1477]. Водејќи таков екстремно мачен живот, и подложувајќи го телото на суровоста на подвижништвото, живот до раб на смрт на врв на столбот, некои од овие светители ги држеле испружени рацете за да го имитираат распнатиот Христос [1478]. На нивната жртва, како и нивниот начин на живот и исклучителните случаи на физичко имитирање на распнатиот Христос, укажувале и крстовите со кои биле поврзувани и со кои се претставувани во византиската уметност. Таков е примерот со медалјонот од Музејот во Кливленд на чиј аверс е претставен св. Симеон Столпник, а на реверсот крст, ист е примерот на медалјонот од Музејот на уметност и археологија на Универзитетот во Мисури-Колумбија [1479], додека во Хлудововиот псалтир наспроти претставата на св. Симеон Столпник Постариот на столбот е насликан голготскиот крст [1480].

[1475]Eadem, *Contribution*, 37 et sqq.
[1476]С. Томековић, *Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II,* Архиепископ Данило II и његово доба (Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти: децембар 1987), Београд 1991, 425.
[1477]Ćurčić, *Representations*, 19 et pass.; Jolivet-Lévy*, Les églises,* 56, 101; Ђорђевић, *Стуб и столпници,* 46; V. H. Elbern, *Hic SCS Symion: eine vorkarolinische Kultstatue des Symeon Stylites in Poitiers, CA 16 (1966),* 31.
[1478]S. Ćurčić, *Representations of Towers in Byzantine Art: The Question of Meaning, Byzantine Art, Recent Studies*, Princeton (NJ) – Tempe (AR) 2009, 19 et pass.; Jolivet-Lévy, *Les églises*, 56, 101; Ђорђевић, *Стуб и столпници*, 46; V. H. Elbern, *Hic SCS Symion,* 31, f. 32.
[1479] Verdier, *A Medallion* , 17 et pass.
[1480] Ćurčić, *Representations,* fig. 14-15.

СТИЛСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ

Програмата на живописот во Малиот Богородичин храм во охридското Болничко Маало, е синергија на духот на две различни времиња и двајца различни ктитори, по статус и наобразба, меѓутоа живописувањето на двете фази било доверено на истата сликарска работилница. Од првата сликарска фаза чија изведба е од 1364 г., во олтарот се сочувани: претставата на Богородица со Христос во олтарната апсида, композициите на Литургиската служба на архијереите и Благовестите. Според Ц. Грозданов, тука припаѓа и дел од Вознесението [1481], меѓутоа, како што веќе пишувавме, според сликарскиот јазик и сочуваниот фрагмент од композицијата Вознесение во рамки на втората, поголема и поелаборирана претстава, невозможно е да се работи за сликарство од првата фаза [1482]. На првата фаза ѝ припаѓаат и претставите во првата зона на северниот ѕид. Би сакале да свртиме внимание на претставите во нишите на проскомидијата и ѓаконикон (Мртвиот Христос, Визијата на св. Петар Александриски и Мелхиседек), според нивната техничка изведба, начинот на моделирање на лицата и колоритната палета, би требало да се сместат помеѓу сликарството од првата фаза на живописот. Сликарот, ангажиран да го изведе првобитниот живопис во Богородица Болничка, претходно го завршил живописот во јужната капела во Богородица Перивлепта [1483]. Ги повторува ставовите на фигурите, начинот на паѓање на драпериите и карактеристичните форми на лицата и главите. Главите се волуминозни, модулирани со широки потези на четката, со поставени светлосни акценти без сенчање на лицето и брадата. Во претставувањето на фигурите, болничкиот сликар се обидел да се доближи до византиската рафинираност на палеологовското сликарство, неговите фигури се издолжени и пропорционално претставени, но со здрвени ставови, без динамични движења. Позадината е решена идентично како и во св. Никола

[1481]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 146.
[1482]V. во рамки на овој текст стр. 243-246.
[1483]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 144-145.

Болнички, симетрични полиња во темносина и темнозелена боја со изостанок на било каква длабочина. Во целата палета доминираат ладни тонови кои ја нагласуваат тежината и сериозноста на претставите (Мртвиот Христос, Мелхиседек, Визијата на св. Петар Александриски). Главниот сликар на јужниот параклис во св. Богородица Перивлепта, кој веќе е карактеризиран како оформен мајстор, е заслужен за фрагментарното сликарство од првата фаза на Богородица Болничка [1484]. Овој мајстор, во Марков манастир ќе изведе елаборирани композиции [1485] чие потекло може да го следиме од претставите од нишите на проскомидијата и ѓаконикон во Болничката црква. Во овој сликарски потфат, мајсторот го доизградил својот ликовен израз кој се карактеризира со пластицитет на формите, динамичен цртеж, ладна колоритна шема преку која створил мистична атмосфера во малиот Богородичен храм.

Композициите и светителите од втората фаза се значително различно моделирани, користена е топла палета на тонови која не е карактеристична за првата фаза.

По извршените интервенции на архитектурата на храмот во последната деценија на XIV век, следела и изведба на нов живопис. Сликарството од втората фаза е, најверојатно, дело на истата работилница која учествувала во живописувањето на првата фаза во Богородица Болничка, како и во Марковиот манастир. Симетричната структура на композициите, обработката на формите и топлиот колористички призвук, големиот број на иконографски елементи кои претходно се сретнуваат во сликарството на Марков манастир [1486], се карактеристика на новите мајстори во Богородица Болничка. Се препознаваат два сликарски изрази. Првиот мајстор во Богородица Болничка ги блендирал традициите на касновизантиското сликарство, локалните стилистички карактеристики и уметничките тенденци од Костур и Солун, резултирајќи со единствена артистичка експресија.

Овој мајстор слика меки, овални лица со нежни, меланхолични изрази, типични за палеолошката уметност. Очи со тешки капаци, кои пренесуваат духовна контемплација. Деликатното моделирање е нагласено преку суптилни градации на светлина и сенка. Драпериите се флуидни кои каскадно паѓаат со

[1484]Idem., passim.
[1485]Томиќ, *Марков Манастир,* 110, 126-213.
[1486]Томиќ, *Марков Манастир,* passim.

интригантни детали. Третманот на фигурите е нешто потежок, тие се поволуминозни за разлика од фигурите на директните мајстори од Теоријановото ателје.

Композициите (Сретение, Раѓањето на Богородица, Мироносиците на Христовиот гроб, Симнувањето во адот) се комплексни со динамични диспозиции, со мноштво протагонисти, симетрично распоредени и набиени со емоционален интензитет. Овој сликар користи богата колоритна палета со длабоки сини тонови, темни и светли нијанси на црвено, како и имитација на златна боја. Слични како на фреските од црквата Перивлепта во Миста, св. Димитрија во Марков манастир, Грачаница и Дечани.

Втора сликарска рака се препознава во изведбата на композициите од циклусот на Големите празници во наосот (Крштевање, Воскресението на Лазар, Влезот во Ерусалим, Распетие), како и неколкуте сочувани композиции од циклусот посветен на Христовите маки во втората зона на олтарот и јужниот ѕид од наосот (Тајната вечера, Миење на нозете, Молитвата во Гетсиманската Гора, Исмејувањето и Судењето пред Пилат).

Неговото сликарство се карактеризира со невешт цртеж, грубо моделирани форми и ладна колоритна палета. Ликовите се со плитка емоционалност, со репетиција на истите црти што се резултат на користење на исти шаблони.

Фигурите се рамни, во неприродни здрвени положби што е јасен контраст од динамичните фигури на главниот мајстор. Некои од нив имаат пренагласена или искривена анатомија (Христос во Крштевањето и Распетието), со несразмерно издолжени раце или нозе. Драперијата е симплифицирана, наборите делуваат здрвено, а на некои места премногу геометризирани (Влезот во Ерусалим, Вознесение).

Композициите се пренатрупани и небалансирани. Лошо се справил со перспективата, со фигури кои како да лебдат во просторот (Крштевање и Распетие) наместо втемелени во кохерентна поставка. Архитектонските елементи (Судењето пред Пилат) се грубо поставени, без сложените детали изведувани во сликарството на средновековен Охрид. Неговата наративна лимитираност е особено изразена во изведбата на циклусот Христови страдања,

каде се појавуваат компресирани, односно скратени композиции во претставувањето на клучни композиции.

Колоритната палета се карактеризира со нерамномерно распоредени пигмети. Помалку рафинирано сенчање што резултирало со груб премин помеѓу светло и темно, недостасува суптилната градација на главниот сликар.

Вториот сликар во Богородица Болничка својата уметничка наобразба ја добил во едно од локалните сликарски ателјеа, неговата изведба упатува на негово неискуство, ограничено само на локалните сликарски дела, веројатно не патувал и не ги видел делата на Костурската и Солунската школа, за разлика од првиот мајстор.

Ликовниот израз кој го негува главниот мајстор ги одразува карактеристиките на големиот Јован Теоријан, манир кој неговиот ученик се обидел да го прифати. Додека главниот мајстор работел на клучните фигури и композиции, неговиот помошник или помошници ја извеле останатата декорација во храмот.

Нивната улога и влијание врз средновековната ликовна уметност и културен живот во јадрото на архиепископскиот град ќе го обележи овој период на несигурни времиња, влијаејќи врз иконографските концепции на фрескоансамблите на спомениците од подоцнежниот период.

МАЛ СВЕТИ КЛИМЕНТ

АРХИТЕКТУРА

Во близина на Долна Порта, скриен помеѓу убавите старограднски куќи на благо возвишение над болничките цркви, се наоѓа малиот скромен храм посветен на Свети Климент, заштитникот на Охрид.

Црквата е мала, правоаголна градба со тристрана апсида однадвор, sидана со релативно робустен опус (сл. 123, црт. 6). Малиот храм е со димензии од 6, 13 м во должина и 4,48 м во ширина. По конзерваторските работи извршени врз архитектурата во 2000 год., црквата на јужната страна добила два масивни, триаголни потпорни столпци, бидејќи постоела опасност црквата да се сруши. Столпците се изведени во опус кој е најблизок до оригиналната градба. Со нив, вкупната надворешна ширина на црквата изнесува 6, 185 м. Постоеле два влеза во храмот, на западната и на јужната страна. Градбата била делумно разрушена по што бил зasидан западниот влез, бил обновен сводот и била ставена дрвена таваница [1487].

[1487]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 151; I. Pandzak-Pineva*, The Painting program of the Lesser St Clement`s Church in Ohrid,* BALCANOSLAVICA, 50(1, 2), (2023), 53–64.

КТИТОР И ВРЕМЕ НА НАСТАНУВАЊЕ НА ЖИВОПИСОТ

Од ктиторскиот натпис (сл. 124) испишан над јужниот влез на црквата, се дознава дека храмот посветен на свети Климент го подигнал свештеникот Стефан, во 1378 г., во време на управата на големиот жупан Андреј Гропа и архијерејството на Григориј II [1488].

+ Ανηγέρθη καὶ ἀνιστορήθη ὁ θείος οὗτος ναός, είς ὄνομα τοῦ αὐθέντου ἡμῶν κ(αὶ) θαυματουργοῦ μεγάλου ἁγίου Κλήμεντο(ς), δία συνδ ρομῆς ἐξόδου τὲ καὶ) κόπου οἰκείου τοῦ θεοσεβεστάτου ιερέως Στεφάνου τοῦ Προφήτου· ἐπικρατούσης τῆς λαμπρὰς πόλεως ταύτης Αχρίδας θεο- σώστου, τοῦ πανέυγενεστάτου αὐθεντου ἡμῶν μεγάλου ζουπάνου κύρ Άνδρέα τοῦ Γρώπα· ἀρχηέρατέβοντο(ς) τοῦ πα- ναγιοτάτου ἀρχιεπισκόπου τῆς Πρώτης Ἰουστινιανῆς καὶ πᾶσης Βουλγαρίας κῦρ Γρηγορίου 14 μη(νὶ) Ιουλίω ενα (δικτιῶνος) Α ἔτους) (ΦΩΠ). :~ [1489].

Духовникот Стефан бил свештеник на болничката енорија. Веројатноста, малата црква посветена на охридскиот градски заштитник, да била подигната како параклис за семејството на ктиторот е поткрепена во натписот над јужниот влез, како и со специфично конципираната сликана програма на ѕидовите на црквата [1490]. Малиот едноброден храм со скромни димензии и архитектура, е единствената црква во средновековен Охрид посветена на градскиот патрон од самото основање. Во народните преданија, храмот останал запаметен и како чувар на моштите на свети Климент, во легендата се вели дека по

[1488]П.Н. Милюковъ, *Христианския древности Западной Македонии*, Известия Русского археологического института в Константинополе 1899, Том IV, София 1899, 95; С. Симић, *Охрид, опис града и околине*, 1925; И. Снегаровъ, *Град Охрид (исторически очерк*) – Македонски преглед, год. IV, 1928, кн. 1, 114; Й. Ивановъ, *Български старини из Македония*, 42; F. Mesesnel, *Ohrid, varoš I jezero,* 46-47; М. Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент у Охриду,* Старинар, Београд 1942, 92-100; Острогорски, *Серска област*, 16; Г. Суботић**,** *Свети Константин и Јелена,* 112; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 151; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 202-203.

[1489]Натписот го препишал, протолкувал и објавил Суботић, Св. Константин и Јелена, 112 (нап. 133). Во целост го превземаме.

[1490]Суботић**,** *Свети Константин и Јелена,* 112; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 151; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 202-203, сл. на стр. 200 и 201.

преуредувањето на Климентовата црква на Плаошник во џамија, моштите на светиот отец биле пренесени во црквата Св. Климент за подоцна да бидат пренесени во црквата Света Богородица Перивлепта [1491]. Но, имајќи ја во предвид скромноста на храмот, неговите мали димензии и никаква потврдност во било кој извор, оваа намена на храмот останува дел од охридскиот фолклор. Мора да се спомне дека во постарата литература се наведува дека заради веројатно разрушување и напуштање, црквата не е спомната во списокот на парохии, парохиски храмови и парохјани од 1694 г. на Козма Китијски [1492], но според информациите наведени во Охридскиот митрополиски кодекс [1493], во делот на преписот кој во 1906 г. го направил Александар К. Робе, а се однесува на ракописот на Козма Китијски, се вели дека во четвртата парохија Болница, спаѓаат: Долна порта, Св. Никола, Св. Богородица и параклисите, ќелии за монахињите и Св. Климент, што значи дека црквата била наведена во списокот на Козма Китијски [1494].

[1491]Гроздановски, *Охридско сидно сликарство*, 152.
[1492]И.Снегаров, *История на Охридската архиепископия-патриаршия отъ подането и подъ Турцитъ да нейното унищожение(1394-1767),* София 1932, Т. II, 292; С. Грандаковска, *Триптих: Нови сознанија за историскиот континуитет на женското монаштво во Македонија (XIV-XVIII век),* ИМЛ Скопје 2008, 69-86.
[1493]С. Ристески, Г. Ангеличин-Жура, *Охридски Митрополиски кодекс*, Охрид 2005.
[1494]Idem, *Охридски Митрополиски кодекс*,

ПРОСТОРНОТО ОБЛИКУВАЊЕ И НЕГОВОТО ВЛИЈАНИЕ ВРЗ ТЕМАТСКАТА ПРОГРАМА НА ЖИВОПИСОТ ВО ЦРКВАТА

Дрвената таваница е отстранета со последните конзерваторски интервенции, при што се доби увид во сликарството на највисоките зони на западниот и источниот ѕид. За жал, живописот на полуоблиот свод и целиот северен ѕид, освен дел од фризот светителски бисти е сосема изгубен. Живописот е сочуван на источниот, јужниот и западниот ѕид. Скромниот архитектонски простор ја условил и декорацијата во внатрешноста на храмот, подредувајќи се на програмскиот концепт вообичаен за малите еднокорабни охридски храмови од XIV век.

СЛИКАНАТА ПРОГРАМА ВО ОЛТАРОТ

Репертоарот во олтарната апсида го сочинуваат неколку иконографски целини, и тоа: претставата на Богородица фланкирана од архангелите Михаел и Гаврил, Христовиот Мандилион, Литургиската служба на архијереите, како и две композиции од циклусот на Големите празници: на исочниот ѕид се Благовестите, на сводот од јужниот и северниот ѕид е дел од композицијата Вознесение [1495].

[1495]Пинева-Панџак, *Сликаната програма*, 53–64.

БОГОРОДИЦА

Во конхата на апсидата, на сино- зелена позадина е насликана монументалната фигура на Богородица од типот *оранта* (сл. 125) [1496]. Претставена во благ контрапост, стои на украсен постамент. Покрај нимбот се насликани црвени медалјони, што се вообичаен начин за вооквирување на сигилите со името на Богородица *(ΜΡ) (ΘΥ*. [1497]. Облечена е во темносин фустан, со пурпурен мафорион и црвени чевли.

Стоечката претстава на Богородица Оранта без Христос- дете, која доминира во конхата на апсидата во Мал Св. Климент, не е вообичаено решение за доцновизантискиот период, најчест тип е Богородица на престол или допојасна претстава со Христос- дете, од типот *платитера*, за да се нагласи нејзината улага во мистеријата на Инкарнацијата [1498]. Спротивно на тоа, нагласокот е ставен на концептот на посредување изразен преку поставеноста на Богородичните раце [1499]. Ваквата претстава на Богородица била честа во рановизантискиот период

[1496]Типот на стоечка фигура на Богородица оранта бил застапен во конхата на олтарната апсида во црквите од средновизантискиот период, cf. А. Г. Мантάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204),* Αθήνα 2001, 70–79. За популарноста на овој тип во прогрмот на олтарот во касновизантискиот период, v. R. Ousterhout, *The Virgin of the Chora: An Image and Its Contents*, in: The Sacred Image: East and West, ed. L. Brubaker, R. Ousterhout, Urbana 1995, 91–109. За иконографијата на овој тип, v. М. Кондаков*, Иконография Богоматери*, 60, 83.

[1497]Овај вид на вооквирување на сигили со имињата на Богородица, Христос и други значајни личности бил особено популарен во втората половина на XIV век. v. на пр. Претставите на Богородица во олтарните апсиди на црквите од територијата на Охридската архиепископија: Богородица Болничка, црквата Св. Ѓорги во Речица и во Григориевата капела во Богородица Перивлепта, cf. Гроздановˎ Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици,* сл. 4; Гроздановˎ *Охридско сидно сликарство*, 138, црт. 36, сл. 122. Подетално на темата,v. И. М. Ђорђевић, М. Марковић, *„Маркова црква“ над реком Бабуном у близини Велеса,* Зограф 27, Београд 1998-1999, 145 (со примери).

[1498]За претставата на Богородица како инструмент на Инкарнацијата, v. Chr. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, 55-68.

[1499]За иконографскиот тип, v. Кондаков, *Иконография Богоматери*, 55-93; исто така, v. V. N. Lazarev, *Mosaiki Sofii Kievshoj*, Moscow 1960, 28-30, особено 36-38; J. Lafontaine-Dosogne, *L'église rupestre dite Eski Baca kilisesi et la place de la vierge dans les absides cappadociennes*, JÖB vol. 21 (1972),163-178, особено 177.

[1500], додека во Охрид се среќава во црквите Богородица Перивлепта и свети Никола Болнички [1501]. Со оглед дека црквата имала параклистна намена, Богородица Оранта во олтарот посредува за вечното спасение на ктиторот и неговото семејство.

На Богородица и се поклонуваат архангелите Михаил и Гаврил, облечени во царска облека[1502]. Ваквата монументална фигура на Богородица, со широко раширени раце и мафорион не оставала многу простор за соодветно развивање на две други фигури во малата апсидална конха. Тоа нè наведува на помисла дека архангелите адоранти се додадени подоцна, со цел да се комплетира програмската концепција на олтарниот простор.

Облеката на Богородица не се разликува од претставата од Богородица Перивлепта [1503]. Пурпурниот мафорион е украсен со низи од златни висулци кои завршуваат со кринови *(Fleur-de-lis),* синиот фустан нема украси, освен златната тенка лента околу вратот, која е благо разделена по средината и се спушта под мафорионот [1504].

[1500]Богородица од типот оранта без Христос- дете се поврзува со претстава од некоја од константинополските цркви спомната во десеттата Хомилија на патријархот Фотиј. Според Андре Грабар, веројатно се работи за Nea Ekklesia која ја изградил Василиј I, v. A. Grabar. *Martyrium*, vol. 2 Iconographie, Paris 1946, 295. Манго и Џенкинс, ја лоцираат претставата во црквата Богородица од Фарос, палатинската Капела во империјалната палата, чие атрибуирано ктиторство е на Михаел III, во 864 год., две декади по Триумфот на ортодоксноста, v. R.J.H. Jenkins, C. Mango, *The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius,* DOP 9-10 (1956), 123-140. Богородица од истиот тип била претставена во олтарите на: Неа Мони на Хиос, v. Mouriki, *Nea Moni,* 108; во Киевските цркви Десјатињаја (989-996), v. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, 31, 215; Света Софија (1037-1046), idem, *Mosaiki,* особено 28-29, 36-38, 99-102; црквата на Успението во Печерскиот манастир (1083-1089), v. Idem. *Old Russian Murals*, 65; црквата Архангел Михаил близу Киев (1108), v. Ibid., op. cit. 68. Во олтарот на Панагија тон Халкеон (1028) во Солун, v. A. Tsitouridou, *Die grabkonzeption des ikonographichen programms der kirche panagia chalkeon in Thessaloniki*, XVI Internationaler Byantinistenkongress. Die Kunst in der byzantinischen Gesellschaft, Wien 1981, Akten 11/5 JÖB 32/5 (1982) 435-441. Исто така, v. A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *A Fragmentary Mosaic of the Orant Virgin in Cyprus*, Actes du XIVe Congrès International des Ètudes Byzantines, Bucarest 1971, III, Bucharest 1976, 363-366.

[1501]За претставата на Богородица во конхата на олтарот во Богородица Перивлепта, v. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 48-50; М. Марковић, *Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима*, Зограф 35 (2011) 119–143; И. К. Заров, Портрети и натписи во олтарскиот простор и наосот на св. Богородица Перивлепта во Охрид, Патримониум, 3-4, 5-6 (Скопје, 2008-2009), 55-56, сл. 1. За претставата во Св. Никола Болнички, v. Грозданов, Охридско sидно сликарство, 38.

[1502]За иконографијата на архангелите во царска облека, v. Maguire, *A Murderer among the Angel*, 63–71.

[1503]За изгледот на Богородица во конхата на апсидата на Богородица Перивлепта, v. Заров, *Портрети и натписи,* 55-56, сл. 1.

[1504]Примери за претставите на Богородица и опис на различните детали на облеката, наведува Кондаков, cf. idem, *Иконография Богоматери*, I, 19, 25, 32, 35, 64–67, 86–90, 170, 177, 191, сл. 5, 9–14, 46, 49, 59, 60, 63, 67, 68, 70, 94–95, 97–98, 100, 103, 107, таб. I.

Претставата на Богородица е скоро идентична како онаа во апсидата од Св. Никола Болнички и од Св. Богородица Перивлепта, сликарот ги повторил сите детали: поставеноста и држењето на телото, украсите на Богородичниот мафорион, како и украсите на супедионот. Дури и претставите на архангелите, нивната облека и гестови, се идентични со тие во Св. Никола Болнички [1505].

Двајцата архангели се претставени странично, скоро допирајќи го Богородичиниот мафорион. Нивните претстави лебдат во просторот, прикажани на апстрактен начин за да се означи необележливата особина на Небесното Царство [1506].

На јужната половина е архангелот Гаврил, претставен во тричетвртински став во благ наклон. Облечен во царска далматика во темносина боја, богато украсена со бисерни ѕвезди, златна трака украсена со скапоцени камења во долниот дел, а по страна жолти крстови опшиени со бисери. Лоросот е вкрстен на градите и префрлен преку левата рака, а другиот дел, богато украсен се спушта по вертикала надолу по средината на телото. Архангелот Гаврил држи сфера во десната рака во кој е насликан крст со криптограм [1507], додека со левата покажува кон Богородица.

Архангелот Михаил е насликан северно од Богородица, во тричетвртински став, свртен кон лево. Облечен во црвена далматика, богато украсена со бисери кои формираат ѕвезди по целата должина, жолта трака во долниот дел и крстови на бедрата и потколениците, порабени со бисери. Лоросот е во црвена боја, прекрстен на градите, еден дел е префрлен преку левата рака, а другиот се спушта по вертикала. На нозете носи црвени чизми. Со десната рака покажува кон Богородица, додека во левата држи сфера со Христовиот монограм.

[1505]За претставата во Богородица Перивлепта, v. П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 4-50; М. Марковић, *Иконографски програм* 119–143; Заров, *Портрети и натписи*, 55-57, сл. 1. За претставата во Св. Никола Болнички, v. Грозданов, Охридско ѕидно сликарство, 38.

[1506]G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press 2001, 52.

[1507]Идентичен крст е насликан на северната страна од западниот влез во црквата, v. I. Pandzak-Pineva, *The Lesser St Clement*, Иста таква сфера држи и архангел Гаврил, насликан во апсидата на црквата Св. Никола Болнички, v. Панџак-Пивева, *Сликарството во наосот*, 86-87, сл. 2.

ЛИТУРГИСКА СЛУЖБА НА АРХИЈЕРЕИТЕ

На источниот ѕид во олтарот, во првата зона над украсеното цокле, е насликана композицијата Литургиската служба на архијереите (сл. 126) [1508]. Симболичното сфаќање за единството на небесната и земната литургија [1509], која истовремено се случува на небесниот и земниот олтар својот ликовен израз го нашло во оваа композиција [1510], најрано од XI век [1511]. Христос- агнец [1512] е положен на сребрена патена, ставена врз богато украсена дрвена правоаголна маса со четвртасти дрвени ногарки која, пак, е поставена врз правоаголен престол прекриен со црвена плаштеница украсена со бисери, скапоцени камења и декорација од ромбови извезени со златни нишки [1513]. Претставата на Агнецот е оштетена во пределот на лицето. Над Христовата претстава е сочуван натписот *ΧС О ΜΕΛΗСΜОС* [1514]. Христос е покриен до бедрата со пурпурна литургиска

[1508]За иконографијата на композицијата Литургиска служба на архијереите помеѓу екстензивната литература, v. G. Babic, *Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos*, Frühmittelalterliche Studien, 2 (1968), 368-386; Walter, *Art and Ritual*, 184-198; idem, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines,* Revue de l'Art, XXIII (1974), 81-89; A. Coutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale*, 700-1204, Paris, 1996, 257-258; HansJoachim Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, Trèves, 1980.

[1509]За толкувањата на светите оци, v. Bornert, *Les commentaires byzantins*, 80–81, 122, 176–178, 206, 242–243, 261; Nicolas Cabasilas*, L'explication de la divine liturgie*; Andronikof, Le ciel et la terre, 1–18.

[1510]Grondijs, *Croyances, doctrines,* 679–680, 700–703; Walter, *Art and Ritual*, 217–221; Стародубцев, *Представа Небеске литургије*, 381–411.

[1511]Најрани сочувани примери од оваа композиција од XI век се од црквата Свети Јован Златоуст во Куцивенди на Кипар, v. T. Papacostas, C. Mango, M. Grünbart, *The History and Architecture of the Monastery of the Saint John Chrisostomos at Koutsovendis, Cyprus*, DOP 61 (2007) 25-156; C. Mango, E. J. Hawkins, *Report on Fieldwork in Istanbul and Cyprus 1962-1963*, DOP 18 (1964) 333-339 и од Света Богородица Елеуса во Вељуса, v. Walter, *Art and Ritual*, 199. За композицијата во целина, v. Ibid., 200-224. За појавата на оваа композиција и нејзиниот развој, v. Г. Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава-архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом,* ЗЛУ 2 (1966), 17-19; Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides,* 81-89; S. Djurić, Some Variants, 481-485; S. Gerstel, *Sacred Mysteries*, 15-35; Војводић*, Ариље,* 56-57.

[1512]Најрано датирана сочувана претстава на Христос- агнец е во црквата Св. Ѓорги во Курбиново(1191), v. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 74-78, pl. 5, 21, 29.

[1513]За развојот на иконографијата на композицијата, v. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 79, 95-97; Ch. Walter, *The Christ child on the altar in byzantine apse decoration*, Actes du XVe Congrès international d'études byzantines (Athènes 1981) Tl. 2 S 909-914.

[1514]Терминот ὁ μελισμός (ὁ μελίζω, раздробување, прекршување), подразбирал ритуал на прекршување на осветениот леб пред причестувањето на свештенослужителите. Најран датиран

прекривка, порабена со златна лента и бисери, која е украсена по средината со крст врз кој е испишан Христовиот монограм. Сликањето на литургиската прекривка претставува аналогија помеѓу распнатиот Христос и Христос - евхаристичната жртва [1515]. Левата рака е покриена, додека десната рака е извадена и е во став на благослов. Во горниот дел е претставено копјето со кое се раздробува Агнецот, што ја продлабочува врската со Распнувањето.

Претставата на Христос- агнец (сл. 127) е насликана веднаш над ѕиданата олтарна маса, на тој начин изгледа како да е директно поставен врз олтарот. Сликарот ја зајакнал врската помеѓу положениот Христос и евхаристичната жртва сликајќи го инструментот на распрачувањето, копјето, по горната лева страна. Одлуката да се претстави Христос како дете го одразува начинот на кој мистагошките коментари го гледаа подготвувањето на лебот во протезисот. За Никола Кавасила (XIV век), лебот понуден во протезисот го претставува Христос - дете [1516]. Патријархот Геман од Константинопол ја интерпретирал олтарната апсида со Витлеемската пештера каде Христос бил роден [1517]. На овој начин сосема е соодветно Христос, кој симболично е пренесен во централниот олтарски простор за време на Великиот Вход, да биде претставен како дете. Дека Византијците го поистоветувале младенецот Христос со евхаристичната жртва може да биде потврдено во визуелни и документарни извори. Еден таков пример е текстот од десеттиот век за животот на Нифон, епископот на градот Константин во Египет (починал по 328 г.). Врз основа на сведоштва во текстот, Житието кое, веројатно, настанало во Константинопол, може да се согледаат одрази на теолошките прашања во византиската престолнина. Така, светителот

пример на појавата на терминот *Melismos* е во олтарот на црквата Св. Никола во Манастир (1271), v. D. Koco, P. Miljković-Pepek, La basilique de St. Nikolas en village Manastir dans la région de Moriovo, Actes du Xe Congrès International des Études Byzantines, Istanbul 1958, 138-140; Коцо, Миљковиќ-Пепек, Манастир, 37-97; Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries, 43-44. Во текот на XIV век се јавува повторно во црквата во Св. Богородица, с. Дабниште (крај на XIII в.), v. Walter, Art and Ritual, 206. Во Св. Богородица, Доња Каменица (прва половина на XIV век), в. Ibid, Art and Ritual, 206; А. Гулевски, *Михаил Глика, Неофит Затворник и сигнатурата О МЕЛНСМОС во црквата Св. Никола во Манастир*, Патримониум 20 (Скопје 2022), 215.

[1515]Garstel, *Beholding the Sacred Mysteries.* 40-44.

[1516]Nicholas Cabasilas, *A Commentary on the Divine Liturgy*, trans. J. M. Hussy and P. A. McNulty (London: S.P.C.K., 1960), 37-38.

[1517]Germanos of Constantinople*, On the Divine Liturgy*, trans. Paul Meyendorff (Crestwood, N.Y.: St.Vladimir's Seminary Press, 1984), 58-59.

имал визија во која ангели го поделувале/жртвувале (*μελίσας*) Христос- дете наместо жртвениот леб [1518].

Од крајот на XII век, Христос- агнец, живописците го сликаат во центрот на олтарната апсида, како фигура на која се поклонуваат творците на литургијата и останатите важни архијереи, носејќи свитоци со испишан текст од нивното творештво [1519]. Во црквите на територијата на Охридската архиепископија, оваа композиција е вообичаена од XII век. Агнецот на патена е претставен во Св. Ѓорги во Курбиново (1191) [1520], во Св. Врачи во Костур (крај на XIIвек) [1521], во Св. Никола во Прилеп (1298 г.) [1522].

Малиот архитектонски простор во олтарната апсида, условил претставување на две претстави кои се поклонуваат на Агнецот: од северната страна во наклон приоѓа свети Василиј Велики, а од јужната свети Јован Златоуст [1523].

СВЕТИ ВАСИЛИЈ ВЕЛИКИ. Фигурата на св. Василиј Велики е во голем дел оштетена или изгубена, на некои места се сочувала само контура од цртежот. Светителовата допојасна фигура е претставена во тричетвртински став, благо наведнат кон Агнецот. Со физиономија на средовечен човек, густа кафена коса и брада со средна должина, облечен во полиставрион со црвени крстови и омофор со три црни крстови. Големиот Кападокијски теолог држи со двете раце отворен свиток со испишан текст *Ουδείς άξιος τών συνδεδεμένων* (*Ни еден вреден да го следат*), дел од молитвата на Херувикомот [1524]. Овој текст е дел од молитвата со која свештеникот се моли пред чесната трпеза за себе, тивко читајќи ја, додека

[1518]A.V. Rystenko, *Materialien zur Geschichte der byzantinisch-slavischen Literatur and Sprache*, (Odessa, 1928; reprint, Leipzig: Zentralantiquariat, 1982), 136, ll. 30-34.
[1519] Σρεκπειας, Αί Σρείς Λεηοσργίαη, 71-76; Поповић, Божанствене литургије, 45-46; Мирковић, Литургика, II, 82.
[1520] Hadermann-Misguich, Kurbinovo, 74-78, pl. 5, 21, 29.
[1521]A. Orlandos, *Τά βυζαντινά μνημεία τής Καστοριάς*, *Άρχεΐον Βυζαντινών Μνημείων 'Ελλάδος,* vol. Δ', 1938, 10; P. Tsamisis, *Ή Καστοριά καί τά μνημεία της*, Athens 1949, 104; Pelekanidis, Καστοριά, 21, Tb. 1-42; idem, *I piu antichi affreschi di Kastoria*, Corsi di cultura sull' arte Ravennate e Bizantina, Ravenna 1964, 351; Pelekanides, Chatzidakes, *Kastoria*, 29; Malmquist, *Byzantine 12th century frescoes*, 22-49.
[1522]Ф. Маесеснел*, Црква Св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа*, Гласник Скопског научног друштва, XIX, Скопље 1938, 48.
[1523]За распоредот на учесниците во поворката на Литургиската служба на архијереите, cf. Κωνσταντινίδη, Ο Μελισμός, 132–143, особено 132–133, 138.
[1524]Babić, Walter, *The inscriptions upon liturgical,* 269-280; P. Trempelas, *Ai τρεΐς λειτουργίαι κατά τους ên 'Αθήναις κώδικας*, Athens 1935, 71; F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford 1896, reprint 1965, 318.

хорот ја пее Херувимската песна [1525]. Текстот е често испишан на свитоците кои ги држи Василиј Велики во рамки на Литургиската служба на архијереите во олтарот [1526]. Станува збор за една од ретките молитви во која обраќајќи се кон Христос, се однесува само на свештеникот. Во неа, најпрво се укажува на човековото достоинство и со тоа на тежината и карактерот на неговото служење пред Бога. Потоа се објаснува како Бог се овоплотил со тело *„непроменливо и неизменето"* заради својата неискажана и немерлива љубов кон човечкиот род. Тој бил архијерej и на луѓето како владика им ја предал литургиската и бескрвната жртва. Тој единствен владее над сите небесни и земни творби, носен на херувимски престол, како *„оној Чија сила се држи",* кој на литургиските собори е присутен помеѓу небесната и земната црква, т. е. помеѓу Херувимите, Серафимите, Израел и Светите [1527].

СВЕТИ ЈОВАН ЗЛАТОУСТ. На јужната страна од малата апсида архијерејската поворка ја предводи големиот патрициски отец и творец на литургијата*, св. Јован Златоуст* [1528]. Неговата допојасна претстава, за разлика од св. Василиј Велики на северната половина, како и сигнатурата се добро сочувани *(Ὁ ἅγιοφ Ἰωαννηφ ὁ Χρυσοστομοφ).* Неговата физиономија ја изразува веќе добро вообличаената типологија веќе стандардна во касновизантискиот период. На тенкото, продуховено лице, со нагласени јаболчници има малечка кафена брада, високо чело со три прамени коса. Користејќи линија во зелена боја сликарот го продлабочил светителовиот софистициран лик. Изведбата на неговиот лик се надоврзува и типолошки ги следи примерите од Кралевата црква во Студеница

[1525]Поповић, Божанствене литургије, 45; J. D. Stefànescu. *L'illustration des et de liturgies V Orient.* dans Uu l'art vol. de in Byzance 8° de 193 pages et CXXXVIII planches. Bruxelles. d'Histoire Institut Orientales. de 1936, I, 67; A. Fortescue, *Chérubicon*, DACL III/1, 1282 (1281-1286).

[1526]Babić, Walter, Inscriptions, 273-277. Текстот е испишан на свитокот на св. Василиј во Богородичината црква во Студеница, v. Кашанин, Чанак-Медић, Тодић, Шакота, *Студеница,* сл. 140; потоа во костурницата во Бачково, v. Babić, Walter, Inscriptions, 273, во Св. Ѓорги во Курбиново, v. Ibid.passim, од околните споменици истиот текст е испишан на свитокот на Св. Василиј Велики во Св. Јован Канео, v. Ibid., 275, во Богородица Перивлепта, v. Ibid.passim, во католиконот на манастирот Хиландар, v. Hostetter, *Hilandar,* CD-ROM, во црквата Христово Воскресение во Верија, v. Babić, Walter, Inscriptions, 275, на свитокот на св.Василиј во Старо Нагоричино, v. Тодић, Старо Нагоричино, 71, сл. 73, 85, Свети Никола Орфанос, v. Babić, Walter, Inscriptions, 275, Свети Никола Болнички, v. Ibid. passim, Горен Козјак, v. Ibid., 276, Љуботен, v. Ibid. passim, Нова Павлица, v. Цветковић, Нова Павлица, 109, Андреаш, v. Ibid. passim. и други споменици.

[1527]Д. Козански, *Тумачење Божанствене литургије*, in: Божанствена литургија, Призрен 2016, 276.

[1528]За иконографијата на Константинополскиот епископ, v. A. Müsseler, *Johannes Chrysostomus (der Goldmundige) von Konstantinopel*, LCI 7, 93-101.

[1529], во св. Богородица Перивлепта во Охрид [1530], Старо Нагоричино [1531], Св. Никита во Бањани [1532], Св. Никола Болнички [1533], Мали Св. Врачи [1534], Дечани [1535] и Матејче [1536]. Облечен е во полиставрион со црни крстови, омофор со три црвени крстови, префрлен преку левата рака и богато украсен епитрахил се наѕира во долниот дел. Со двете раце држи отворен свиток со испишан текст *Κύριε ὁ θεός ὁ παντοκράτωρ ὁ μόνος ἅγιος* (*Господи семоќен Бог, единствениот Свет*) од Молитвата на проскомидијата која е дело на св. Јован Златоуст [1537]. Суштината на молитвата е концизен опис на Светата литургија, односно се зборува за Свештенослужењето со кое Христос осветува, а потоа се причестува со него, како небесен леб, вечната храна [1538].

СВЕТИ ГРИГОРИЈ ЧУДОТВОРЕЦ (сл. 128). Во рамки на истата композиција, но насликан во првата зона на северниот ѕид се претставите на *Св. Григориј Чудотворец* (213–270). Фигурата е уништена целосно во долниот дел, а она што останало и по конзервацијата е слабо видливо. Од десната страна покрај неговата глава е сочувана сигнатурата *Ἅγιος Γρηγόριος ο Θαυματουργός.* Архепископот и теолог неокесарејски е свртен кон лево, во тричетвртински став. Облечен е во полиставрион со црни крстови и омофор со видлив еден црвен крст. Со двете раце држи отворен свиток со испишан текст, од кој се сочувале само маргиналните линии.

СВЕТИ АТАНАСИЈ АЛЕКСАНДРИСКИ (сл. 129). На спротивниот, јужен ѕид, последниот архијерej во поворката на светите отци кои учествувале во Литургиската служба во олтарот е *св. Атанасиј Александриски* (†373). Претставата на светителот претрпела минимални оштетувања. Насликан во целосен раст, свртен кон десно во тричетвртински став, со двете раце држи отворен свиток со

[1529]Бабиќ, Краљева црква, 126, сл. 74, 76, XIII.
[1530]Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, 74; Hamann-Mac Lean, *Hallensleben,* op. cit., Pl. 20; Babić, Walter, *The Inscriptions*, 275; Заров, *Портрети и натписи,* 59; Марковиќ, *Иконографски програм*, 121.
[1531]Тодиќ, *Старо Нагоричино*, 98; G. Millet–A. Frolow, *La Peinture,* III, Pl. 77, 1–2.
[1532]Марковиќ, *Свети Никита,* 125.
[1533]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 152.
[1534]Ibid.*, Охридско ѕидно сликарство*, сл. 22, 25.
[1535]Б. В. Поповиќ, *Програм живописа у олтарском простору*, in: Зидно Сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 80, сл. 2.
[1536]Р. В. Петковиќ, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 185; Димитрова*, Манастир Матејче*, 89,сл. XIII.
[1537]Поповиќ, *Божанствене литургије*, 21-22; Мирковиќ, *Литургика II*, 62; *Божанствена литургија Светог Јована Златоуста*, in: Божанствена литургија, 406; Babić, Walter, *The inscriptions*, 277.
[1538]*Божанствена литургија Светог Јована Златоуста*, in: Божанствена литургија, 401.

испишан текст *"Αξιον και δίκαιον σε ύμνεῖν* (Достоен и праведен во молитви) почетниот дел на Анафората на Јован Златоуст [1539]. Текстот со кој ѓаконот објавува што ќе се случи: *Да застанеме право; да застанеме во стравопочит; да бидеме внимателни да ја принесуваме во мир светата Анафора*, додека верниците пеат одговор за да покажат дека разбираат што се нуди и прима: милост, мир, пофална жртва [1540]. Св. Атанасиј Александриски е насликан е во склад со иконографската традиција, со типична физиономија: скоро целосно седа виткана коса и густа виткана брада со средна должина равно потсечена. Облечен е во полиставрион со црни крстови, под кој носи стихар со вертикални црни линии, порабен по краевите со црвена лента. Омофорот, идентично како и кај св. Јован Златоуст е со три црвени крстови и префрлен преку левата рака. По средината на телото во вертикала се спушта епитрахил кој е украсен со полиња од флорални, геометриски и орнаменти од скапоцени камења и бисери.

Анализирајќи го корпусот на византиските и балканските споменици настанати во периодот на Комнените и Палеолозите, Хара Константиниди воочува неколку системи на распоредување на литургиските текстови на свитоците на архијереите во олтарскиот простор, со кои евхаристијата се изложува на два начини: како низа на сукцесивни литургиски компоненти или како помали целини [1541]. Четирите текстови испишани на свитоците кои ги држат архијереите во Мал свети Климент се точен одраз на сукцесивно изложен литургиски тек.

СВЕТИ СТЕФАН (сл. 130). Во нишата на протезисот е оштетената претстава на *Првомаченикот Стефан* [1542]. Претставата, како и останатите насликани во северниот дел на храмот е доста оштетена. Сочувана е контурата на убаво моделираното лице на младиот маченик, со мала тонзура. Облечен е во бел стихар и црвен плашт. Во десната рака држи крст, левата половина е сосем уништена [1543]. Од натписот се сочувал само делот на десната страна *(Ο Ἅγιος)*

[1539]Trempelas, *Ai τρεῖς λειτουργίαι*, 1011; Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 321; Babić, Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls*, 271.
[1540]Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, 322.
[1541]Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 147–158.
[1542]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 152; Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 95.
[1543]За иконографијата на св. Стефан Првомаченик, v. Војводић, *Прилог познавању иконографије,* 537-565. За местото на кое се слика св. Стефан во сликаните програми на црквите, v. Бабић, *О живописаном украсу*, 21-41.

Στέφανος ο Πρωτομάρτυς. Нишата е украсена со геометриска и флорална декорација, од десна страна е насликан свеќник.

СВЕТИ РОМАН МЕЛОД (131). Во нишата на ѓаконикот е претставата на *Роман Мелод* [1544]. Во десниот дел е сочувана сигнатурата *ο Ἅγιος Ῥωμανὸς ὁ Μελωδός*. Неговата претстава е добро сочувана, насликан како млад човек со штотуку израснати ретки мустаќи, густа кадрава кафена коса со средна должина, зачешлана зад ушите. Облечен е бел стихар со хоризонтална жолта лента по средина на градите, пурпурен орар околу вратот и црвена наметка, префрлена преку левото рамо и рака. На ракавот од десната рака има епиманикија украсена со бисери и скапоцени камења. Во десната рака држи крст, а во левата ромбовидна дарохранилница.

КОМПОЗИЦИИ ВО ОЛТАРОТ

Ограниченият архитектонски простор во олтарот, дозволил да биде насликана само композицијата Благовести од циклусот на Големите празници.

[1544]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 152; Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 95.

БЛАГОВЕСТИ

Во втората зона на источниот ѕид од двете страни на апсидалната конха е насликана композицијата *Благовести* (Лука 1:26-38) [1545]. На северната страна од олтарната конха е претставата на архангелот Гаврил од чиј натпис се сочувало само *Αρ(χάγγελος) Γαβ(ριήλ).*

Архангелот стои во расчекор, свртен во тричетвртински став во лево, кон Богородица (сл. 132). Облечен во царска одежда: свечена хламида, горна туника и црвени чизми [1546]. Свечаната црвена хламида во долниот дел има златна бордура, опточена со бисери и скапоцени камења. Горната пурпурна туника е украсена богато со бисери и везови од ротирачки сонца. Царската туника има и манијакион, перибрахион и епиманикии опточени исто како и бордурите. Богато украсениот вкрстен лорос е префрлен преку левата рака во која држи лабариум [1547]. Пурпурна наметка со нагласена драперија се спушта позади грбот до стапалата. Наметката е украсена со дебела златна лента по краевите, украсена со флорални мотиви. Движењето на наметката, како и крилјата, поставеноста на стапалата носи чувство на непречено движење [1548]. Десната рака е подигната во став на благослов, а во левата држи гласничко жезло, на врвот украсено со три

[1545]За иконографијата на Благовестите, v. Millet, *Quelques representations byzantines*, 453-483; J. Максимовић, *Рељеф сплитских Благовести. Једна византијско-латинска симбиоза,* Зборник ФФ VII/1(1963), 228-231; Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 153; Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 95; Kitzinger, *The Descent of the Dove: Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella palatine in Palermo*, in: Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters, hg. I. Hutter (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungberichte, Bd.432), Wien 1984, 99-115.

[1546]За претставите на архангелите облечени во царска облека, v. G. Lamy-Lassalle, *Les Archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne,* in: Synthronon, 189-198; C. JolivetLévy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine,* CA 46 (1998) 121-128. За иконографијата на архангелите, воопшто, v. E. Lucchesi-Palli, *Gabriel,* LCI 2, 74-77, особено во композицијата Благовести, v. Габелић, *Конче*, 93-96.

[1547]M. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images – Byzantine material Culture and Religious Iconography 11th-15th Centuries*, Boston 2003, 33.

[1548] За проблемите кои ги имале средновековните живописци при сликањето на крилјата, v. H. Maguire, *The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation*: in Harvard Ukrainian Studies, Vol. 7, Okeanos: essays presented to Ihor Sevcenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students, 1983, 378- 379.

скапоцени камења формирајќи крин [1549]. Архангелот стои на скалеста структура, која во позадината завршува со висока правоаголна градба со полукружен црвен покрив [1550].

На јужната половина од источниот ѕид на олтарот е претставата на Богородица (сл. 133 и 134) [1551]. Претставата денес е оштетена на десната половина и ликот, но од фотографиите направени по конзервацијата, може да се види дека сликарот кој го моделирал ликот на Богородица во Благовестите бил најдобриот, за разлика од сликарот кој ја насликал Богородица во конхата на олтарот [1552]. Нејзиниот нежен лик, со мали усни и нос, и замислен поглед вперен кон Агнецот во олтарната конха, претставува еден од најубавите насликани на територијата на средновековен Охрид. Богородица стои врз црвена перница фронтално, благо наклонета кон десно и потпрена на правоаголна клупа без наслон, на која е поставена богато навезена овална црвена перница. Десната рака е подигната кон архангелот, низ прстите е провлечен пурпурен конец кој е обвиткан околу фурка, која паѓа вертикално, додека левата рака е спуштена покрај телото и го држи другиот крај од преѓата кој завршува во клопче [1553].

Според апокрифното Протоевангелие по Јаков (11:1), ангелот ја затекнал Богородица среде работа, додека ја предела (пурпурната) волна за новата завеса

[1549]Благо подигнатото жезло укажува на обврската која архангелот ја добил, да ја објави радосната вест, v. Покровскій, *Евангелие*, I, 20.

[1550]Архитектонската градба во позадината на сцената е украсена со неколку брановидни орнаменти и еден флорален, кои во византиската уметност се јавуваат доста често на голем број сликани градби, Cf. М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Археолошки институт, Београд 2005, 121. Ваков изглед најчесто во византиската уметност има Ерусалимскиот храм. Градбата позади архангелот е поделена во две зони, високи скалила и еднокорабна градба украсена со опека под црвениот покрив.Над брановидните линии има мотив на поголема, овална, затворена чашичка опкружена со три ливчиња. Слични орнаменти се јавуваат во ликовните претстави на архитектонските градби во: композицијата Архангелот ги исцелува лепрозните во Лесново, cf. Габелић, *Лесново*, сл. 35; потоа во композицијата Архангелот го исцелува опседнатиот монах, исто во Лесново, cf. eadem., сл. 36; потоа на бедемите во композицијата Архангелот го запира Варлаам, исто од Лесново, cf. eadem., сл. 37. На крстот во композицијата Раѓање на Богородица во црквата Св. Димитрија во Пеќката патријаршија, cf. Ђурић, Кораћ, Ћирковић, *Пећка патријаршија*, 194, сл. 123. На фасадата на градбата во позадината на Благовестите во Богородичната црква во Пеќ, cf. Гавриловић, *Зидно сликарство,* 195-196 и др.

[1551] За поделбата на композицијата на два дела во средновизантискиот период, што се поврзува со метафората за Богородица како „затворена порта“, v. Βαράλης, *Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού,* 201–220.

[1552]Папка бр. 2, Конзерваторски извештај-црква Мал Свети Климент, ИНДОК Завод за заштита на спомениците и конзерваторски центар Охрид.

[1553]Најслична претстава на Богородица од Мал Свети Климент е претставата од Марков манастир (1345), cf. Томић, *Марков Манастир*, 214 и претставата од Благовестите од јужниот параклис на Богородица Перивлепта (околу 1365), cf. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 143–144, 153, сл. 157. За претставите на преѓа во рамки на композицијата Благовести, v. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν*, 115–116.

на еврејскиот Храм [1554]. Мотивот кој спаѓа во сферата на секојдневниот живот, носел сложена догматска порака за Овоплотувањето на Логосот, како централен настан на Благовестите [1555]. Пурпурната преѓа согледана во контекст на патрицистичката егзегеза, химнографија и проповеди, првенствено се однесува на метафората за завесата на Храмот како тело Христово [1556]. Со тоа и прикажувањето на преѓата помеѓу Богородичните прсти може да укаже со помош на иконографскиот јазик на аналогијата помеѓу ткаењето на завесата за Храмот и ткаењето на Телото Христово.

Византиската егзегетска традиција уште од најраните векови на Црквата, развива специфичен теолошки симболизам за облеката и облекувањето. Сфаќањето на постапката при која се создава ткаенината, како метафора за ткањето на човечкото тело го соединува толкувањето за овоплотувањето на Логосот, а посебна улога добива во една од најпознатите метафори на Прокел Цариградски (434–446) за Богородица, запишана во неговите проповеди [1557]. Познатиот цариградски архиепископ во утробата на Богородица го гледа Светиот дух како од пречистото девствено тело ја ткае човечката Христова природа [1558].

Богородица е облечена во син фустан и пурпурен мафорион без никакви украси. Мафорионот е вкрстено префрлен преку двете раце и слободно паѓа до висина на колената на Богородица. Не е ретка појавата во византиската средновековна уметност при сликањето на Богородичната облека да се отстапи од вообичаената пракса, без намера да се поместат границите на веќе утврдената иконографија [1559].

Улогата на Богородичната облека во рановизантискиот период, дали како реликвија или ликовна претстава била, пред сè, поврзана со догмата на

[1554]Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, 22.
[1555]Papastaurou, *Recherche iconographique*, 323–339.
[1556]Детална анализа на темата со соодветни литерарни извори и ликовни примери, v. Evangelatou, *The Purple Thread*, 261–275.
[1557]F. M. Constas, *Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the Loom of the Flesh*, JECS 3 (1995), 164-194; Evangelatou, *The Purple Thread*, 315–358.
[1558]*Oratio I, De laudibus S. Mariae*, PG 65, 681B, и *Oratio IV, In natalem diem domini*, PG 65, 712C;
F. M. Constas, *Weaving the Body of God*, 180–183.
[1559]Мафорионот на Богородица во рамки на Благовестите во црквата Свети Апостоли во (1160–1180) паѓа вертикално од нејзината глава и прави длабок рез во триаголна форма при што го открива фустанот, cf. Megaw, Hawkins, *The Church of Holy Apostles*, 314, fig. 29. Примерот од Богородица Болничка (1366/67) Богородичната претстава од конхата на апсидата, на која раздвоениот мафорион го открива синиот фустан со златен околувратник кој се спушта сè до Христовиот медалјон; на ист начин е претставена и Богородица од Благовестите од истата црква, cf. Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, сл. 123.

Овоплотувањето и Раѓањето на Спасителот [1560]. Наративните извори сведочат дека дел од Богородичната облека што се чувала во Влахернската црква во Константинопол, својот идентитет на мафорион или наметка го добил дури во X век, за тоа име да се задржи целосно од XI век [1561]. Со тек на времето во Византија, мафорионот на Богородица стекнал статус на чудотворен заштитник на престолнината [1562]. Метафората за мафорионот како заштита добила облик на топос во византиските легенди и на тој начин се раширила на територииte на Западна Европа [1563].

Во горниот лев агол, помеѓу Мандилионот и архитектонското здание што се издига зад Богородица, насликан е полукружен сегмент од небо, од кој излегува широк триаголен зрак светлина од кој се спушта мал бел гулаб. Сликањето на овој иконографски елемент придонесува да се согледа подлабоката суштина на композицијата. Широкиот зрак светлина го опишуваат евангелскиот опис на симнувањето на Светиот Дух (Лк. 1, 35): *„И силата на Свевишниот ќе те осени!“* Со тоа и претставата на Богородица, благо свртена кон ангелот со подигнати раце и мафорион кој во средниот дел над стомакот личи на лулка, се толкува како спремност на Марија во својата утроба да го прими Бог Логос.

Архитектонската градба која ја дополнува композицијата е украсена со осмолисни рози и керамопластичен украс под покривната конструкција, заокружувајќи ја целосно композицијата.

Заради големите оштетувања на живописот во Мал Свети Климент, не може со сигурност да се зборува за програмската поврзантост на Благовестите со другите иконографски содржини. Но, може да се каже дека одредени елементи од Богородичната иконографија во Благовестите во Мал Свети Климент се дел од богатата традиција на повеќеслојниот теолошки симболизам на Овоплотувањето во византиската теологија и култура. Согледувајќи ги сочуваните примери, тој

[1560]H. Maguire, *Body, Clothing, Metaphor: the Virgin in Early Byzantine Art*, in: The Cult of the Mother of God in Byzantium. Text and Images, ed. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 39–52.
[1561]Shoemaker, *The Cult of Fashion*,73.
[1562]Цариградскиот патријарх Фотиј (IX век) во своите проповеди преку метафора ја опишува заштитната улога на Богородичниот мафорион, cf. Mango, *The Homilies of Photios*, 102–103. За функционално-иконографска анализа на Богородичниот мафорион во средниот век, v. Weyl Carr, *Threads of Authority*, 59–93. За овој дел од облеката на Богородица како реликвија во предиконокласниот период и одразот во ликовната уметност, химнографијата и проповедите, v. Maguire, *Body, Clothing, Metaphor*, 43–48.
[1563]Weyl Carr, *Byzantines and Italians*, 356; eadem, *Threads of Authority,* 70, 77.

сосема спорадично и на различни начини бил преточен во иконографијата на Благовестите, придонесувајќи на значењето во рамките на програмската целина.

МАНДИЛИОН

Во текот на христијанската историја теолозите повремено се обидувале да ги изразат верските чувства преку апстрактни симболи, отфрлувајќи ги претставите, како што е примерот со иконоборството. Со победата на иконофилите во 843 год., црквата повторно го воспоставила култот на иконите славејќи ги, пред сè, оние најстарите, неракотворените претстави. Меѓу најславните неракотворени претстави се ликовите на Христос на Риза и Ќерамида. Легендарното платно со чудотворниот Христов лик (Мандилион) бил однесен од Едеса во Константинопол, каде бил примен со голема прослава и сместен во Богородичната црква во Фарос во 944 год. [1564]. Според традицијата, која била етаблирана уште од VII век, Мандилионот била единствената претстава креирана од самиот Христос, еден вид автопортрет *„не направен од човечки раце“* [1565]. Најраниот сочуван пример на Мандилин е од пештерната црква Сакли Килисе во Кападокија (Ѓорме) од XI век [1566]. Од средновизантискиот период, Христовите

[1564]За преносот на реликвиите св. Риза и св. Ќерамида од страна на Никифор Фока од Хиерополис и Едеса во Големата палата во Константинопол, v. A. Lidov, *Sviatoi Mandilion. Istoria relikvii (The Holy Mandylion: A Story of the Relic)*, in: L. Evseeva, A. Lidov, N. Chugreeva, Spas Nerukotvornyi v russkoi ikone (The Holy Face in Russian Icons), Moskva 2005, 12-39.

[1565]Најдобра колекција на пишани извори кои се однесуваат на Ликот од Едеса, v. E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur chrislichen Legende*, Leipzig 1899, 3 vols., vol. I, 102-196, 158-249; vol. II, 39-85; A. Cameron, *The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story*, in: Okeanos. Essays Presented to Ihor Sevcenko. Harvard Ukranian Studies, VII, 1983, 80-94; A. Lidov, *Sviatoi Mandilion*. 12-39.

[1566]N. Thierry, *Deux notes à propos du Mandylion*, in: Zograf XI, 1981, 17; C.J. Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et ses abords*, Paris 1991, 85-87; иконографскиот програм на оваа црква беше разгледуван повторно и од Kessler: H. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, 47.

неракотворени ликови се сликаат во највисоките зони на црквите, во поткуполниот простор, на ѕидовите помеѓу пандантифите [1567].

Во највисоката зона на источниот ѕид, над лакот на апсидалната конха е претставата на Христос на Риза (сл. 135). По отстранувањето на дрвената таваница, целосно бил откриен Христовиот лик кој, за жал, во горниот дел е уништен. Христос, со крстест нимб, е претставен во зрели години, со убаво моделирана брановидна коса и брада со средна должина, поделена во два шпица. Насликан е на бело платно украсено со сини триаголници, трикраки розети и жолти вертикални ленти на двата краја. Под претставата, од двете страни е поделен натписот: на левата страна е *Ἅγιο, α* на десната *Μανδήλιο*.

ВОЗНЕСЕНИЕ

Во втората зона на сводот од наосот, на северниот и јужниот ѕид во олтарскиот дел е насликано *Вознесение Христово* (Дела апостолски I, 4-11; Лука XXIV, 50-52) (сл. 136 и 137) [1568]. Композицијата на двете страни е уништена во горниот дел.

[1567]Од периодот на Комнените, св. Риза и св. Ќерамида се сликаат во просторот помеѓу пандантифите, v. S. Dufrenne, *Les programes des coupoles*, 194; T. Velmans, L'eglise de Khè, en Gèorgie, Зограф 10 (1979), 74-78; N. Thierry, *Deux notes*, 16-19; исто така, cf. и A. Grabar, *La Sainte Face de Laon,* Prague 1931; K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos,* CA 11 (1960), 163-184; Бабиќ, *Краљева црква*, 94.

[1568]Грозданов, *Охридско ѕидно ѕликарство*, 153; Ћоровиќ-Љубинковиќ, *Црква стари Свети Климент,* 95.

Празникот на Вознесението не бил помеѓу најраните етаблирани од страна на Црквата, ниту бил славен како самостен празник, туку во рамки на Пентекостот. Веќе од крајот на IV век, се наоѓаат референци кои се однесуваат на Вознесението како самостоен празник и како дел од Пентекостот. За тоа сведочи Евсевиј Кесарејски, кој во својот текст за празникот Пасха, вели дека во неделата после седум недели (од Пасха) се обележува возвишениот празничен ден на Вознесението Христово на небото [1569]. Четириесеттиот ден после Велигден, Црквата го слави Вознесението Христово, кое секогаш се паѓа во четврток, шест недели по Велигден [1570].

Според христијанското учење, Христос е второто лице на Света Троица, Син Божји, кој вечно се раѓа од Бог Отец, а кој кога се навршило одредено време се овоплотил од Богородица и пострадал на земјата за искупување на човечкиот род од гревовите. На третиот ден по Неговата смрт воскреснал со тело, правејќи го нематеријално. Четириесет дена се јавувал на учениците во човечка форма, а на четириесеттиот ден се вознел на небо со тело и седнал до Бог Отец од неговата десна страна [1571].

Канонските референци за Вознесението се неколку и се кратки. Тоа се спомнува само кај Марко, Лука и во Делата Апостолски. Евангелистот Марко ги набројува Христовите поствоскресни јавувања и додава само кратка реченица за Вознесувањето: *Откако на Своите ученици им ги упати овие зборови, Господ Исус се вознесе на небото и седна до Бог, од Неговата десна страна.* (Марко 16,19). Според Лука, пак, Христос ги однел учениците во полето до Витинија, ги благословил и се Вознел со тело (Лука 24, 50-51). Единствено во Делата Апостолски (1,3, 9-11) се наведува дека настанот се случил во Маслиновата Гора, што ќе биде најшироко прифатено во иконографската традиција [1572].

Од Вознесението во Мал Свети Климент се сочувале само два странични панели, на северниот и јужниот своден дел, кои се уништени во горните делови. Во втората зона на северниот свод во олтарниот простор се сочувани долните делови од четири фигури. Првата која е и најблиску до олтарот, е претставена фронтално, во благ тричетвртински став, свртена кон десно според поставеноста

[1569] *PG* 24, 700; Мирковић, *Хеортологија,* Белград 1961, 224; Dewald, *The Iconography*, 277.
[1570] O. M. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, Oxford 1911, 191.
[1571] Мирковић, *Хеортологија,* 224, 304.
[1572] Boonen, *La figuration de l'arbre*, 417–430.

на стапалата. Облечена во долга бела туника врз која носи пократка црвена и црвени чизми. Според иконографските карактеристики, се работи за ангелска претстава. Другите три фигури се претставени во тричетвртински став, свртени кон лево, облечени во темни туники и сандали. Се работи за апостолите кои го посведочиле Христовото вознесение.

Во втората зона на сводот на јужниот ѕид е сочуван другиот дел од Вознесението. Композицијата на овој дел се сочувала во висина на рамењата на учесниците. Првата фигура, која според местоположбата и карактеристиките на облеката можеме да ја препознаеме како ангелска. Насликан веднаш до источниот ѕид, претставен во расчекор, во тричетвртински став свртен кон лево. Ангелот е облечен во бела долга туника, чија драперија е добро моделирана и го следи движењето на телото. Десната рака е подигната кон горе, додека нозете се боси. Од преостанатите учесници во композицијата, се разпознаваат само двајца. Фигурата најблиску до ангелот е облечена во темна долга туника врз која има жолта пократка, додека фигурата до него носи само долга темносина туника. И двете фигури како и ангелот се боси.

Забележливо е, како и во Свети Никола Болнички, така и во Мал Свети Климент, претставата на Богородица отсуствува помеѓу учесниците кои сведочеле на Вознесението.

Според иконографската традиција во украсувањето на храмовите со полуоблест свод, Христовата претстава би требало да биде насликана во центарот на сводот на олтарниот простор. Она што варира е изгледот на Христовата Мандорла и бројот на небесни сили кои ја носат. Така, мандорлата може да има бадемаста, издолжена форма, со четири ангелски фигури поставени по двајца на двете страни, како што се претставите во црквата на Хераклеидос во манастирот на Јован Лампедист во Кипар (прва половина на XIII век)[1573], во црквата на Св. Текла во Еубеја (околу 1296) [1574] и во црквата Св. Димитриј во Марикори во Евбеја (1303) [1575]. Почест и вообичаен тип на проставување на ангелите кои ја носат Христовата мандорла во Вознесението во црквите со поуоблест свод е

[1573]Papageorgiou, Cyprus, pl. XXIX.
[1574]H.Liapes, *Χριστιανικά γλυπτά έκ τής Μονής τοϋ 'Αγίου 'Ιωάννου τοϋ Καλυβίτου Εύβοίας* , in: Epeteris 35 (1966/67), pl. 86.
[1575]Idem., *'Η Μονή τοϋ 'Αγίου 'Ιωάννου τοϋ Καλυβίτου παρά τά Ψαχνά Εύβοίας* , in: Arch. Eub. Mel. 15 (1969) 84-104.

поставување на ангелите во радијална линија околу Христовата сферна мандорла, како што се претставите од црквата Одигитрија од Мани (крај на XII и почеток на XIII век) [1576], во Света Софија во Трапезун (околу 1260) [1577] и во Пантанаса во Мистра (1428) [1578]. Исто така, е чест и типот на округла мандорла со кружно поставени ангели, колку што дозволувал просторот, преземено од куполната програма. Такви се примерите од Света Софија во Охрид (околу 1040) [1579], Кокар Килисе во Ирхала (втора половина на XI век) [1580], во Свети Врачи во Костур (почеток на XII век) [1581], Панагија Аракос во Лагудера на Кипар (1192) [1582], во црквата Свети Никола во Мелник (XIII век) [1583] и во Свети Ѓорги во Бардас на Родос (1289/90) [1584], Свети Никола Болнички во Охрид (1336) [1585], Богородица Перивлепта во Мистра (средина на XIV век) [1586] и Свети Константин и Елена во Охрид (средина на XV век) [1587].

Третманот на претставите во Вознесението, моделирањето на формите и драперијата, линијата на цртежот, како и одредени иконографски елементи, укажуваат на тоа дека работата на живописот во црквата Мал Свети Климент била доверена и поделена на најмалку два сликари.

[1576]N.B. Drandakis, *Byzantine Wall-paintings at Mesa Mani*, Archaeological Society 1995, pl. 81.
[1577]G. Millet, D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London 1936, 77-88, особено 177, сл. 70, таб. 31-33.
[1578]Millet, *Mistra*, pl. 137, 4; ibid., *op.cit.*, 138, pl. 1-2; S. Kalopissi-Verti, *Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo*, CorsRav 31 (1984), 221–53.
[1579]Grabar, La peinture, 99; за детална анализа, v. П. Миљковиќ-Пепек, *Материјали за Македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид,* Зборник (1955-1956), Скопје 1956, 49-54.
[1580] Jolivet, Lévy, Eglises byzantines de Cappadoce, 13.
[1581]Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά* I, pl. 108b.
[1582]Stylianou, Stylianou, *The Painted Churches*, 117 - 118.
[1583]A. Strãnŝky, *Les ruines de l'äglise de St.Nicolas ä Melnic,* in: Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Rom1936, Bd. II, Studi Bizantini e Neoei lenici 6, 194o, 424, Taf. CXXXVII.2.
[1584]A. K. Orlandos, *Byzantine and Post Byzantine monuments in Rhodes* , 1948, 128.
[1585]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 41.
[1586]Millet, *Mistra*, 98-118; Kalopissi-Verti, *Tendenze stilistiche*, 80.
[1587]Суботиќ, *Свети Константин и Елена*, 7-8.

ПРОГРАМА НА НАОСОТ

Поголем дел од сликарството во наосот на малиот еднобroден храм посветен на Св. Климент е уништено, додека од она што е сочувано, поголемиот дел се фрагментирани композиции кои го изгубиле колоритот. Во зоната над светителски фигури на јужниот и западниот ѕид се сочувале композиции од циклусот на Големите празници, тоа се: Раѓањето Христово, Сретение, Крштевање, Воскресението на Лазар, Влезот во Ерусалим и Успението на Богородица. Најдобро сочувани се светителските претстави во првата зона на јужниот ѕид, св. Климент, св. Никола и св. Наум, кои воедно го претставуваат и врвот на уметничкото достигнување во живописот на овој мал храм. На западниот ѕид се нашле претставите на светите лекари Кузман и Дамјан, кои претрпеле мали оштетувања, за разлика од претставата на св. Константин, која е половина уништена. Сочуван е и значителен број на светителски претстави во медалјони, претставени на јужниот и северниот ѕид.

ЦИКЛУСОТ ГОЛЕМИ ПРАЗНИЦИ

Во втората зона на сводот на јужниот ѕид се насликани четири композиции од циклусот посветен на Големите празници [1588]. Композициите се доста оштетени и целосно уништени во горните партии. Нивниот распоред, генерално, го следат хронолошкиот тек на изложените настани во евангелските текстови. Циклусот во наосот започнува со Христовото раѓање, од кое останала сочувана само една сцена, потоа следи Сретението, Христовото Крштевање и Воскресението на Лазар. На западниот ѕид, особено место е дадено на претставата на Христовиот влез во Ерусалим, насликан во лунетата на западниот ѕид, под кој е насликана монументалната претстава на Успението на Богородица. За жал, претставите на северниот ѕид се целосно уништени.

Најзначајните празници во христијанскиот литургиски календар, чии ликовни претстави се многу рано издвоени во посебен циклус, задолжителен при декорирањето на секој христијански храм, со векови имале точно одредена и лесно препознатлива иконографска формула[1589]. Тие биле насликани и во Мал Свети Климент, но за жал, сочуван е само мал број. Иако сликарите располагале со ограничен архитектонски простор, се потрудиле да внесат поголем број учесници во сцените, како и да постигнат структурален баланс.

[1588]Фрагментираните композиции од циклусот Големи празници се набројани кај Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 152-153.

[1589]За најважните истражувања за развојот на циклусот на Големите празници иконографијата на композициите, cf. Покровский, *Евангелие*, passim; Millet, *Recherches*, 15-30, 67-284, 396-460; Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 22-26; A. Reau, *Iconographie*, II/2, passim; A. Grabar, *Un rouleau Liturgique constantinopolitain et ses peintures,* DOP 8 (1954), 177-195; M. Restle, *Dodekaortion*, in: RbK I, 1207-1214; Schiller, *Ikonographie,* vol I, 26-124; E. Lucchesi-Palli, *Festbildzyklus*, in: LCI 2, 26-31; Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 94-186; G. Babłć, *Quelques observations sur le cycle des Grandes Fetes de I'eglise de Polosko (Macedoine),* CA 27 (1978), 163-178; idem, *Краљева црква*, 135-167; Kitzinger, *Refleclions on the Feast Cycle,* 51-73.

РАЃАЊЕ ХРИСТОВО

Прва композиција од циклусот на Голените празници насликана во наосот на сводот од јужниот ѕид е *Раѓањето Христово* (Лука II, 4-19; Протоевангелие 18-20; Псеудо–Матеј 13)(сл. 138) [1590]. Композицијата добила најмногу простор, но за жал, освен долниот десен агол, целосно е изгубена. Согледувајќи го тоа, може да се заклучи дека претставата најверојатно покрај основното иконографско јадро, ги содржела и најзначајните пропратни епизоди [1591].

Она што е сочувано од Раѓањето во Малата охридска црква, во десниот долен агол е епизодата на капењето на Богомладенецот. Во округлест камен базен со средно висока стопа, е претставата на Христос дете, насликан допојасно, гол, како седи во водата. Со десната рака се држи за бабицата, а со левата рака си игра со водата. Бабицата која го придржува Христос, клечи на двете колена покрај садот со вода, облечена е во пурпурен краток фустан, под кој носи долг син фустан со карнери на краевите. Заради оштетеноста на нејзиниот лик не може со сигурност да се одреди нејзината возраст. Но, другата бабица која стои од десната страна на садот, е млада девојка со нежен тркалезен лик и долга кафена коса, сплетена во плетенка која паѓа зад нејзиниот грб. Облечена е во долг темнозелен фустан со тесни ракави, околу половината има врзана наметка во окер боја. На левата рака има златни кружни белегзии, околу зглобот на дланката и на

[1590]K. Onasch, *Das Weihnachtsfest im orthodoxen Kirchenjahr. Liturgie und Ikonographie*, Berlin 1958; G. Ristow, *Die Geburt Chrusti in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghause 1963; idem, *Geburt Christi*, RbK II, 637-662; P. J. Nordhagen, *The Integration of the Nativity and the Annunciation to the Shepherds in Byzantine Art*, Actes du XXII Congrès international d`histoire de l`art (Budapest 1969), I, Budapest 1972,253-257; Г. Бабиќ, *Циклус Христовог детињства у пределу са хумкама на фресци у Градцу,* Рашка баштина 1(Краљево 1975), 49-56; J. Lafontaine- Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, in: The Kariye Djami, 4, 208-214; eadem, *Les reprèsantations de la Nativitè du Christ dans l`art de l`Orient chrètien*, in: Miscellanea codicologica F. Masai dicata, MCMLXXIX, 1, Ghent 1979, 11-21; Грозданов, *Охридско ѕидно Сликарство*, 153; Ћоровиќ-Љубинковиќ, *Црква стари Свети Климент,* 95;R. Stichel, *Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei,* Stuttgart 1990, 19-66.

[1591]За иконографијата на Христовото раѓање како и за евангелските, апокрифните, хомилиските и химнографските литерарни извори во кои се опишува, v. Покровский, *Евангелие*, 48–93; Millet, *Recherches,* 67–169; Lafontaine-Dosogne, *Cycle of the Infancy*, 208–214; eadem, *Les représentations de la Nativité*, 11–21; Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*; Бабиќ, *Циклус Христовог детињства*, 49–57.

надлактицата, додека околу вратот носи ѓердан составен од златни плочки. Со двете раце држи амфора и истура вода.

Најрано сочуваниот потврден пример на оваа епизода е мозаикот во ораториумот на Јован VII (705-707) [1592]. Уште една рана претстава на епизодата е на емајлираниот крст Санкта Санкторум од крајот на VIII и почетокот на IX век [1593], за веќе од средновизантискиот период да биде редовно претставувано во рамки на сцената на Христовото раѓање [1594]. За разлика од останатите пропратни епизоди на Раѓањето, епизодата на бабиците кои го капат Богомладенецот не се споменува во апокрифните текстови и како таква нема текстуална основа [1595]. Две дела на римската уметност сведочат за слична епизода: саркофаг од II век н. е., каде една жена седи и го држи детето Дионис, додека друга која стои, истура вода во сад; втората е фреска од Домус Ауреа, каде Семала лежи на кревет додека пред неа клечи жена со дете, а друга стои и истура вода [1596]. Ова укажува дека епизодата влече инспирација од античката уметност [1597]. Континуиран процес на адаптација на класичните форми и мотиви се случил во рамки на христијанската уметност во периодот после IV век [1598], кој зел замав во VII век под влијание на апокрифните текстови кои имале потреба од илустративни формули. Ова, веројатно е позадината на ремоделираната композиција на Раѓањето според антички прототип.

[1592]Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, I, fig. 128.

[1593]Cecchelli го атрибура крстот во време на Пасалис I (817-824), но ја нагласува неговата сличност со иконографијата на епизодата во ораториумот на Јован VII, v. C. Cecchelli, *II tesoro del Laterano,* Dedalo, VII, 1, 1926-1927, 158.

[1594]Frauenfelder, *Die Geburt des Herrn*, Leipzig 1939, 21.

[1595]Frauenfelder, *op. cit., loc. cit*. Во VII век, на аџиите во Витлеем им била покажувана водата од првото Христово капење, ова може да е индикација дека епизодата Капење на Богомладенецот има свое потекло во локални легенди поврзани со светите места во Палестина, v. K. Weitzmann, *Castelseprio*, in Art Bull., 1952, 2, p. 155. Може да биде интерпретирано и на обратен начин, дека култот на Водата за капење потекнал од Витлеем, инспириран од епизодата на Капењето на Христос во уметноста.

[1596]F. Noack, *Die Geburt in der bildenden Kunst*, Darmstadt 1894, 23; K. Weitzmann, *S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, 37.

[1597]За капењето на новороденчето пишувале голем број автори, кои го поврзуваат со античката традиција. Одвојуваме дел: A. Hermann, *Das erste Bad des Heilands in spatantiker Kunst und Leende*, JAC 10 (1967), 61-81, ph. 5; A. Grabar, *Les voies de la creation*, 96-97, 118-119; A. Frolow свртува внимание на дел од текст од поетот Клаудијан (Carmina XXII, 245-247) за раѓањето на дете во Римската палата. Царицата Марија, сопругата на Хонориј, била прикажана на слика , која поетот ја видел и вели дека можел да ги чуе нимфите кои го капеле детето во златна када, cf. A. Frolow*, Deux églises byzantines d`après les sermons peu connus de Lèon VI le Sage,* EB 3(1945), 80; J.P. Nordhagen, *The origin of the washing of the child in the Nativity scene,* Byzantinische Zeitschrift 54-2 (1961), 333-337.

[1598]J. Dörig, *Lysipps letztes Werk*, Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts, vol. 72, 1957, 28.

СРЕТЕНИЕ

Следна композиција на сводот од јужниот ѕид е *Сретението Христово* (Лука, II, 22 – 38)(сл. 139) [1599]. Композицијата во горниот дел е оштетена, но се гледа дека е вообличена според веќе утврдените формули во Палеологовскиот период [1600]. Фреската е слична со истата од Свети Никола Болнички [1601], со Сретението во јужната капела во Богородица Перивлепта[1602], црквата Свети Ѓорги во Речица [1603] и претставата во Марков манастир [1604].

Сосема лево е претставата на Симеон Богопримец кој благо се наклонува и ги подава двете раце кон малиот Христос. Свети Симеон Богопримец е облечен во долга розева туника, преку која носи сина наметка. Поставен во тричетвртински став, благо наклонет ги подава двете раце кон лево. Неговиот лик, како и левиот и централен дел од композицијата е целосно уништен. Претставата на Богородица ја зазема централната позиција. Облечена во темносин фустан и пурпурен мафорион кој досига до земја, во нејзините раце се назира контурата на Христос- дете. Зад неа се претставите на пророчицата Ана и Јосиф во разговор. Пророчицата Ана покрај телото држи отворен свиток [1605] со испишан текст, од кој се сочувало *το <..>/ το βρε/φος ου/ρανον /και/* [1606].

[1599]За иконографијата на композицијата Сретение, издвојуваме: А. Ξσγγόποσιος, *Τπαπαληή,* 328-339; Shorr, *The Iconographic Developlment*, 17-32; Lucchesi Palli, Hoffscholte, *Darbringung Jesu im Tempel*, 473-477; K. Wessel, *Darbringung Christi im Tempel*, 1134-1145; Sinkević, *Changes in the Composition,* 33-38, fig. 1-6; Maguire, *The Iconography*, 261-269; Марковић, Циклус Великих празника, 108-109; Бабић, Краљева црква, 143-146; Војводић, Ариље, 121-122; Габелић, Конче, 96-99; Kantorowicz, *Puer exoriens,* 25-36; K. Wessel, *Darstellung Christ im Tempel*, RbK I, 1134-1145; Maguire, *The Iconography of Symeon,* 261-269.

[1600]За ова, v. Sinkević, *Changes in the Composition*, 33-38.

[1601]Гроздановв, *Охридско ѕидно сликарство*, 41.

[1602]Cf. ibid, *passim*.

[1603]Cf. Гроздановв, Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици*, 66.

[1604]Томић, *Марков Манастир*, 235-238.

[1605]Најстар сочуван пример во кој пророчицата Ана е претставена со отворен свиток потекнува од композицијата Сретение во живописот на црквата Св. Пантелејмон во Нерези, v. I. Sinkević, *The Church of St Panteleimon at Nerezi*, 49.

[1606]Натписот: *«Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἑστερέωσεν»* на свиткот на пророчицата Ана започнува да се слика од XII век, cf. Mouriki, *Icons*, 385, n. 27.

Јосиф е насликан на крајната десна страна на композицијата. Претставен фронтално, благо свртен кон десно. Облечен во темна долга туника, врз која носи долга наметка во окер-црвена боја, со која си ги покрива рацете во кои држи кафез-жртвениот дар за Храмот.

Помеѓу претставата на Симеон Богопримец и останатите учесници во композицијата е претставена правоаголна маса, покриена со црвена плаштеница украсена со геометриски форми и ротирачки сонца, сите фигури стојат на поплочен мермерен под.

Во црквата Мал Свети Климент употребено е иконографско решение слично на она од Свети Никола Болнички [1607], Протатон [1608], Верија [1609] и Кралевата црква во Студеница [1610] – сликарот ги претставил Богородица, пророчицата Ана и Јосиф наспроти Симеон кој е осамен на спротивната страна. Во композицијата Сретение во Мал Свети Климент, Богородица го држи Христос. Ваквата архаична иконографска формула со Христос- дете во раце на мајка му се јавува уште во спомениците од рановизантискиот период [1611]. Помеѓу сочуваните предиконоборечки претстави на Сретението, Богородица е таа која го носи малиот Христос. Во византиската уметност, композицијата Сретение ја има оваа иконографија во Света Марија во Кастелсеприо [1612] и во Свети Сергеј во Газа (VI век) [1613]. Опишувајќи ја сцената од оваа втора црква, беседникот Хорикиј вели: *„Мајката е присутна, држејќи си го детето во раце“.* [1614] Помеѓу најраните примери во кои Богородица го држи Младенецот е и оној во мозаик од Календерхане во Константинопол [1615], како и во Капелата Палатина во Палермо [1616]. Истата иконографска формула, како и примерот од Охрид се среќава на диптихот од Музејот во Фиренца [1617]. Долгата традиција на користење на оваа иконографија може да се сретне и во спомениците од палеологовскиот период, блиски на охридскиот. Така на пример, истата иконографија се среќава во Свети

[1607]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 41.
[1608]Millet, *Monuments de l'Athos*, таб. 10, 3.
[1609]Πελεκανίδη , *Καλλιέργης*, 27-30, сл.17.
[1610]Бабић, *Краљева црква*, 143-146.
[1611]Ξσγγόποσιος, *Τπαπαληή*, 329.
[1612]Г. Колпакова, *Искусство Византии. Ранний и средний периоды*, Санкт-Петербург, 2005, сл. 201.
[1613]Maguire, *The Iconography*, 262.
[1614]Mango, *The Art*, 65.
[1615]C. L. Striker, Y. D. Kuban, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Third and Fourth Preliminary Report,* DOP 25 (1971) 255-256, fig. 11; Maguire, *The Iconography*, 261, fig. 2.
[1616]Kitzinger, *The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo*, Fig. 12.
[1617]Weitzeman, *Icons,* 74.

Никола во Прилеп [1618], во Богородица Перивлепта [1619], Протатон [1620], во Свети Ѓорги во Старо Нагоричино [1621], во Богородица Љевишка [1622], Хиландар [1623], Свети Никита во Бањани [1624], Свети Никола Болнички [1625], Свети Спас во Призрен [1626], Бела Црква Каранска [1627] Дечани [1628].

КРШТЕВАЊЕТО ХРИСТОВО

Следната композиција од циклусот на Големите празници на сводот од јужниот ѕид е *Крштевањето Христово* (Матеј III, 13-17; Марко I,9-11; Лука III, 21-22; Јован 1:29) (сл. 140) [1629]. Композицијата е целосно уништена во горниот дел, така фигурата на св. Јован Крстител е сочувана од колената надолу. Не може да претпоставиме кое иконографско решение било употребено за претставата на небесниот дел и Гулабот. Сепак, и покрај половичната сочуваност на

[1618]Millet, *La peinture*, fasc. III, pl. 21/3.
[1619]Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, сл. 14.
[1620]Παλζέιηλος, *΄΄εηθ.* 4-5.
[1621]Millet, Frollow, *La peinture*, fasc. III, pl. 82/1.
[1622]Панић, Бабић, *Љевишка*, 123, црт. 8.
[1623]Марковић, *Првобитни живопис*, 222; Hostetter, *Hilandar,* (CD-ROM)
[1624]Millet, *La peinture*, fasc. III, pl. 36/2, 36/4.
[1625]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 41.
[1626]Ђорђевић, *Зидно сликарство*, сл. 51.
[1627]Војводић, *О живопису*, 145, сл. 7.
[1628]Марковић, *Циклус Великих празника*, 108-109.
[1629]Ф. И. Шмит, *Один из иконографических вариантов Крещения Спасителя*, ИРАИК XV (1911), 73-91; G. de Jerphanion, *Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l`art chrétien,* in: idem, *La voix des monuments. Notes et etudes d`archéologie chrétienne*,I, Paris-Bruxelles 1930, 165-188; E.D. Sdrakas, Johanes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943, 40-55; Ristow, *Die Taufe Christi*, passim; М. Татић-Ђурић, *Икона Христовог Крштења. Нова аквизација из доба друге византијске ренесансе*, ЗНМ 4(1964), 267-279; Грозданов, *Охридско ѕидно Сликарство*, 153; Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 95; Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, Sobornost. Journal of the Fellowship of St. Alban and St. Sergius 2 (London 1980), 8-25.

композицијата, можат да се изнесат јасни заклучоци за иконографските карактеристики на композицијата.

Она што се забележува е дека сликарот го следел примерот од Св. Никола Болнички и во голема мера ја употребил истата иконографска шема [1630]. Единствена разлика, е што Христовата фигура стои на камен постамент, како што е случајот, пак, во Богородица Болничка.

Во централната оска на композицијата е претставен Христос, тој стои фронтално, без да се насети контрапост, облечен во перизома, како што и вообичаено се прикажува во византиската уметност [1631]. Двете раце се спуштени покрај телото, само десната дланка е поставена под прав агол, во однос на раката и е во став на благослов [1632]. Христос стои на правоаголен камен постамент, кој до пола ја поклопува персонификацијата на Јордан.

Персонификацијата на Јордан е оштетена и ја изгубила комплетно бојата [1633]. Јордан е претставен како дебеличок старец, со десната рака се потпира на превртена амфора, а левата е префрлена преку стомакот. Двете нозе, од колената надолу се под камениот постамент на кој стои Христос. Сликарот во Мал Св. Климент го комбинирал есхатолошкото значење на персонификацијата на Јордан и триумфалниот аспект на Крштевањето во победата над вхтонските сили [1634]. Овој иконографски тип, кој презел одредени демонски својства бил доста популарен во уметноста на XIV век [1635]. Ликот на уплашениот Јордан е инспириран од стиховите на псалмот (Пс. 73: 13–14), кој се читал на утринската служба на празникот Богојавление [1636] и во визиите на пророкот Исаија (Ис. 27:1; 51:9–10). За разлика од одредени претстави од овој период, кои оваа идеја ја искажуваат со претстави на змејови под нозете на Христос, како што е примерот од св. Атанасиј Музаки во Костур [1637] и во блиската Богородица Болничка, сликарот во Мал Св. Климент, одлучил да комбинира два мотиви со иста намена.

[1630]Грозаданов, *Охридско сидно сликарство*, црт. 4.
[1631]Belting, Mouriki, Mango, *Virgin Pammakaristos*, 64; Бабиќ, *Краљева црква*, 147; Војводиќ, *Ариље,* 123.
[1632]Христовата фигура и став на десната рака се многу слични со таа од св. Никола Болнички, v. реф. 121.
[1633]За развојот на овој иконографски мотив од ранохристијанската до доцновизантиската епоха, v. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting*, 17–27, 280–294; Keiko, *The Personifications*, 161–212. V. и Κεφαλά, *Οι δράκοντες των υδάτων*, 421–433.
[1634]v. Mc Donnel, *Jesus' Baptism, 213*–214; 222–223; Keiko, *The Personifications,* 211–212.
[1635]Keiko, op. cit., 196–197.
[1636]Cf. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 176, 183; Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, 22.
[1637]Χατζιδάκης, *Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη,* 106–119, πιν. 6.

Сликарот употребил интересно решение за водата на Јордан, паралелни коси бели линии кои делуваат растреперено го опкружуваат Христос, правејќи ја неговата фигура искапена во светлост. Темата на светлост и метафората за облекување во светлост се споменува неколку пати за време на обредот на Крштевање[1638], како и на богојавленските служби [1639]. Светлоста била во центарот на исихистичката теологија, како и во уметноста која се развила под влијание на овие духовни постулати. Сликарот во Мал Св. Климент, преку паралелни коси линии кои се сјаат од Христовото тело, успеал да ја изрази идејата за мистичната духовност за божествената природа на Логосот [1640].

Во водата околу Христос се претставени неколку црвени риби како пливаат и може да се забележи персонификацијата на морето, од која се сочувала само црвената опашка од чудовиштето. Морето веќе се скрило под карпестиот брег, давајќи илустрација на стиховите од Псалм 113/114, 3 кој се пее на богослужбата за време на празникот Богојавление [1641].

Свети Јован Крстител е претставен како стои на левиот карпест брег, според аналогии во композициите на Кршевањето во спомениците од овој период, може да се заклучи дека не бил поставен на исто ниво како и Христовата претстава [1642]. Според поставеноста на стапалата, тој бил поставен во тричетвртински став, свртен кон Христос. Облечен е во животинска кожа, во комбинација со античка наметка. Непознато ќе остане дали бил наведнат и дали ја положувал раката на Христовата глава како и во останатите споменици [1643]. Заради оштетеноста не може да се каже дали била насликана и епизодата со дрвото и секирата, која е застапена во скоро сите претстави на Крштевањето во спомениците на Охридската архиепископија [1644].

[1638]Како на пример тропарот (8. глас) пеен при обредот на крштевањето, v. Велики Требник, 20. Saint Gregory Palamas, *The Homilies,* 487–488 ја нагласува симболиката на божествената светлост во бела облека. Исто така, истакнува дека за време на обредот личноста која се крштева се врти кон исток, како знак дека се одрекува од Сатаната и се врти кон божествената светлост. Cf. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 169, 175–176, 183.

[1639]*Prophetologium.* Pars prima, 57–92.

[1640]Cf. Hunt, *The Wisdom Iconography*, 55–118.

[1641]Millet, *Recherches,* 170.

[1642]Millet, Frollow, *La peinture,* fasc. III, pl. 52/1.

[1643]Бабиќ, *Краљева црква*, 148, сл. 99.

[1644]За јужниот параклис на Богородица Перивлепта и Богородица Пештанска, v. Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, сл. 109, сл. 140; за црквата Св. Ѓорги во Речица, v. Грозданов, Суботиќ, *Црква светог Ђорђа у Речици*, 67.

На десниот карпест брег е сочувана само една од ангелските претстави, таа што била во преден план. Ангелот е поставен во тричетвртински став, свртен кон десно, кон Христовата фигура. Благо се наведнува, со подигнати раце во пределот на градите, прекриени со краевите на неговиот химатион [1645].

ВОСКРЕСНУВАЊЕТО НА ЛАЗАР

Последната композиција на сводот од јужниот ѕид е *Воскресението на Лазар* (Јован XI, 17-37) (сл. 141) [1646]. И оваа композиција, како и останатите композиции претрпела големи оштетувања. Горниот дел е сосема изгубен, додека и од она што се сочувало изгубен е првобитниот колорит , а на одредени места останал само контурниот цртеж. Иконографското јадро на композицијата е без тежнеење за некакви промени, карактеристични за доцновизантискиот период, туку се препознава збиена композиција од главните наративни компоненти [1647].

На левата половина од композицијата е претставен Христос, следен од барем двајца апостоли кои разговараат помеѓу себе. Христос стои во тричетвртински став, во расчекор, со подигната десна рака кон главниот настан на спротивната страна. Облечен во темносин хитон и црвен химатион, опашан

[1645]Станува збор за алузија на литургиски обред, ткаенината со која ѓаконите ги прекриваат рацете при земањето на светите садови во текот на богослужбата. Иконографскиот елемент со литургиско потекло претставува најдлабоко почитување кое ангелите го искажуваат кон Христос и неговата божествена природа, cf. Jerphanion, *Épiphanie et Théophanie*, 182; Mouriki, *Nea Moni, I*, 122–123; Walter, Art and Ritual, 179–181.

[1646]Millet, *Quelques representations byzantines,*244-246; R. Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristiichen und byzantinischen Kunst,* Bern 1955; K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, RbK 2, 388-414; Грозданов, *Охридско Ѕидно Сликарство*, 153; Ђоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 95; E. Sauser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst,* Trierer Theologische Zeistschrift 90 (1981), 276-288.

[1647]Исто така, за иконографијата на Воскресенитео Лазарево, v. Millet, *Recherches*, 232–254, особено 239–244; Darmstädter, *Die Auferweckung des Lazarus*. Cf. Mâle, *La Résurrection de Lazare*, 44–52.

околу половината и префрлен преку левата рака. Неговиот лик го изгубил инкарнатот, сочувана е само надворешната контурна линија во црвена боја.

Пред Христос, во централниот долен дел се претставени Марија и Марта со нимбови (Јн. 11: 20–27, 32), едната како ги гушка Христовите нозе, додека Марта плаче свиена до сестра си. Главниот настан, Лазаревото воскреснување (Јован XI, 38-44) го зазема малиот простор што останал на десната страна. Лазар, обвиткан во погребни завои стои исправен пред отворената гробница, додека едно момче му ги одвиткува завоите [1648]. Помеѓу овие две групи се издига сив каменест пејзаж, разделувајќи ги едни од други. Во горниот дел на композицијата, веројатно виле претставени гратските ѕидини на Витинија и Јудејците [1649] кои биле сведоци на настанот, соодветно на вообичаената иконографија на композицијата во XIVвек.

Воскреснувањето на Лазар и Влезот во Ерусалим ги поврзува не само хронолошкиот тек во евангелијата туку и заедничкото литургиско славење [1650]. Потсетувањето на Воскресението Лазарово за време на богослужбите на празникот на Христовиот влез во Ерусалим е за цел двата настани да се обединат во светло на идното Воскресение [1651]. Поврзување на двата празници направено е и во едно од најстарите дела на химнографската традиција, Роман Мелод, тргнувајќи од Јовановото евангелие (Јн. 12:9–11), применил значаен топос, карактеристичен за реторскиот жанр на царскиот говор, кој ги опишува големите царски дела *(πράξεις)*. Славниот византиски поет го вклучува Воскресението на Лазар во едно од најголемите Христови чуда величајќи ја силата на Христос цар кој ја победува смртта [1652]. Силата на Воскресенитето која вдахнува живот, во

[1648]Заради оштетување на фреската во долниот десен агол, не можеме да кажеме дали бил насликано уште едно момче, кое вообичаено го подигнува камениот капак од Лазаровиот саркофаг.

[1649]За етничкиот и географскиот термин „Јудејци" во Јовановото евангелие, v. Esler, Piper, *Lazarus, Mary and Martha,* 159–165. За негативниот поглед на Јудејците во проповедта на Андреја Критски (VII–VIII век) за Цветници, со посебен акцент на настаните околу Христовото раѓање и Лазаревото воскресение, v. *In Ramos Palmarum,* PG 97, cols. 985–1017; cf. Maguire, *The Art of Comparing*, 100–101.

[1650]Yevics, Lazarus Saturday, 216–456 заклучува дека е својсвено за химнографските текстови да се поврзуваат двата празници кои се изведуваат на службите во четврток и петок од шестата недела од Големиот пост, како и на празникот Цветници, cf. ibid, 234–236, 347–351.

[1651]Mercenier, *La prière des Églises*, 73, 75, 77–78. На овие два настани често се посочува со употребување на анафората – со повторување на *„вчера"* и *„денес"* како временска одредница. За примери во пророповедта на Андреј Критски, v. Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies,* 31, 32. Velmans, *Observations sur l'emplacement*, 479 таа конекција ја коментира во контекст на програмските решенија во грузиските цркви.

[1652]Catafygiotu Topping, Romanos, *On the Entry into Jerusalem,* 177.

својата поетска проповед Роман Мелод, ја опишува преку метафората за пријатниот мирис кој се спротивставува на смрдеата на грешното тело во распаѓање [1653]. Во проповедите на Андреј Критски слична метафора базирани на сетилото за мирис, преку илустрацијата на мртвиот Лазар свртуваат внимание кон прашањето на човечкиот грев [1654].

Химнографските состави во кои како тема се јавува Воскреснувањето на Лазар се носители на теолошката идеја за двојната Христова природа [1655]. Во канонот на Андреја Критски (трет тропар, прва песма) Христовата тага над мртвиот пријател е најсилен израз на неговата човечка природа [1656].

Од живописот во наосот на црквата Мал Св. Климент надобро се сочувани композициите претставени на западниот ѕид. Во лунетата на сводот на западниот ѕид е насликана монументална претстава на композицијата Христовиот влез во Ерусалим. Под неа по должината на ѕидот, во втората зона во импресивни димензии е насликано Успението на Богородица.

ХРИСТОВИОТ ВЛЕЗ ВО ЕРУСАЛИМ

Како што веќе спомнавме, композицијата Христовиот влез во Ерусалим е претставена во лунетата на западниот ѕид. Настанот кој го опишува *Христовиот влез во Ерусалим* (Матеј XXI, 1-6; Марко XI, 1-6; Лука XIX, 29-35) (сл. 142) е

[1653]Maisano, *Romanos's use of Greek Patristic Sources,* 271.
[1654]Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 38.
[1655]На оваа тема, v. Yevics*, Lazarus Saturday,* 329–331.
[1656]*Зборник црквених богослужбених песама*, 423.

претставен со вообичаената иконографија [1657]. Композицијата е оштетена на десната половина, каде е изгубен првобитниот колорит и се сочувале само делови од цртежот. Сите учесници се сместени во преден план. Во горниот дел, по оската која ја дели композицијата на два еднакви дела е мало прозорче. На тој начин, вниманието е свртено кон центарот на композицијата каде се претставени голем број деца, од кои, две од нив ги постилаат своите бели кошули пред копитата на магарето, додека трето мафта со гранчиња, изразувајќи на тој начин почит кон израелскиот цар. Овој обичај, со својот свечен и разигран карактер бил доста прифатен од страна на сликарите, така оваа епизода станува редовен дел од иконографијата на Христовиот влез во Ерусалим во XIV век [1658]. Особено внимание е дадено на улогата на децата [1659], кои не се спомнуваат во евангелските текстови. Инспирацијата за нивното претставување треба да ја бараме во апокрифните текстови [1660]. Нивното присуство во иконографијата има и симболично и теолошко значење, кое е истакнувано во литургиската поезија [1661]. Невиноста на децата кои единствени го препознале доаѓањето на Господ при влезот во Ерусалим, наспроти возрасните кои го однеле на Распнување, ја воспева Кирил Александриски (V век) [1662]. Овој мотив се сретнува во античката

[1657]За иконографијата на Христовиот влез во Ерусалим помеѓу екстензивната литература, одвојуваме: v. Millet, *Recherches*, 255–284; Grabar*, L'empereur,* 234–236; E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem*, RbK II, 22-30; T. Velmans, *Observations sur l`emplacementet i`iconographie de i`entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie(Géorgie),* in: Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye, Bruxelles 1982, 471-481. За хеленистичко-римското потекло на иконографијата на композицијата, v. Kantorowitz, *The "King's Advent*, 207–231.

[1658]Millet, *Recherches,* 281.

[1659]Значењето кое го добиле децата во иконографијата на Христовиот влез во Ерусалим го нагласуваат автори чиј предмет на истражување се претставите на децата во византиската иконографија, v. Antonopoulos, *Prolégomènes à une typologie de l'enfance*, 274–275 и Hennessy, *Images of Children*, 70–71.

[1660]Кај евангелистите е забележано само дека возрасните ги простираат своите облеки, (Мат. 21: 8, Мк. 11:8; Лк. 19:36; Јн. 12:13); cf. Бабиќ, *Краљева црква*, 154. За спомнувањето на децата во апокрифните текстови, v. *The Apocryphal New Testament*, 96–97. Mouriki, *The Theme of the "Spinario",* 61–62 укажува на запис во Евангелието по Матеј (Мт. 21:15–16), каде, заради спомнување на деца, можело да влијае врз иконографијата. Авторката најголема можност за потеклото на овој иконографски елемент наоѓа во третиот стих на Псалм 8, кој го содржи наведениот дел од Евангелието по Матеј.

[1661]Millet*, Recherches*, 280–284; Mouriki, *The Theme of the "Spinario",* 61–66. Cf. Hörander*, A Cycle of Epigrams*, 127.

[1662]Проповед бр. 13, PG 77, 1053–1057; cf. Mouriki, *The Theme of the "Spinario",* 62–63. За развојот на овој иконографски мотив во ликовната уметност можат да посведочат рани примери од Христовиот влез во Ерусалим. Како на пр. саркофазите од IV век (cf. Wilpert, *I sarcophagi cristiani*,312 ff), минијатурата од Росанското евангелие, (cf. Muñoz, Il codice purpureo di Rossano), корицата од слонова коска на Ечмиаздското евангелие, релјефи од Архиепископската палата во Равена и Студитскиот манастир во Цариград, cf. Kantorowitz, *The "King's Advent",* figs. 22–25.

иконографија на царскиот *adventis* [1663], каде децата се дел помеѓу избраните аристократи кои го пречекувале царот [1664].

Одлево приоѓа Христос, кој седи странично на црвена перница порабена со златна лента врз грбот на белото магаре. Спасителот се врти со главата кон своите ученици, додека левата рака ја подигнал кон граѓаните на Ерусалим и благословува. Во левата рака, која ја положил на скутот, држи затворен свиток. Неговата претстава е слична со претставите од Богородица Пештанска, Григориевата капела во Богородица Перивлепта и во св. Ѓорги во Речица [1665]. Парадоксот на двојната Христова природа, неговата невидлива слава и видлива понизност е изразуван во голем број византиски проповеди преку антитези кои го спротивставуваат мотивот на магарицата и престолот [1666].

Граѓаните на Ерусалим, кои во голема група излегле пред градската порта, се претставени во десниот дел на композицијата. Може да се забележи дека се работи за голема група, облечени во благородничка облека, украсена со златни бордури и вез. Тие стојат под арката на градската порта. Градот Ерусалим, се протега во позадината на композицијата, по целата нејзина должина. Покрај градската порта се издига висока четириаголна кула.

Изменетиот хронолошки распоред на композициите од Големите празници, како и вниманието кое го добила композицијата Влез во Ерусалим, нè носи на помисла дека причина за тоа било зајакнување на идејниот нагласок на просторната врска помеѓу претставите на оска исток-запад. Службата на Големиот Вход, го евоцира триумфалниот влез на Христос во Ерусалим, кој води до страдања и смрт [1667]. Според одредени толкувачи на литургијата, присутните верници со своето учество во пеењето на триумфалната химна се поистоветуваат со групата Јудејци, кои го славеле Христос како Цар и победник над смртта [1668].

Композицијата Влез во Ерусалим е насликана во горната зона на западниот ѕид, над Богородичиното успение и во северниот параклис во Богородица

[1663]За античкиот и христијанскиот *adventus* во ликовните претстави, v. Kantorowitz, *The "King's Advent",* 207–231; MacCormack, *Change and Contin*uity, 721–752; idem, *Art and Ceremony;* Milanović, *Playing God,* 77–88.
[1664]Cf. v. Kantorowitz, *The "King's Advent",* 211–214; MacCormack, *Change and Continuity*, 724–725.
[1665]Millet, *Recherches*, 271 ff.
[1666]Во проповедта на Роман Мелод, Андреј Критски и Лав VI се набројуваат: Maguire, *Art and Eloquence*, 68–69; Catafygiotu Topping, *Romanos, on the Entry into Jerusalem*, 171–172, 190. За проповедта на Андреј Критски, v. и Cunningham, *Andreas of Crete's Homilies*, 22–41.
[1667]Мирковић, *Православна литургика* II, 84; Woodfin, *The Embodied Icon*, 123.
[1668]*Protheoria,* PG 140, 441. Cf. Marinis, *Architecture and Ritual*, 57.

Перивлепта, посветен на св. Григориј Богослов [1669]. И во Богородица Перивлепта и во Мал Св. Климент, она што остава впечаток е позицијата на триумфалниот Христов влез во Ерусалим. Местото над западниот влез во храмот, покрај триумфалниот аспект може да укажува и на симболиката на влезот која се содржи во композицијата Христовиот влез во Ерусалим [1670].

УСПЕНИЕ НА БОГОРОДИЦА

Во втората зона на западниот ѕид, веднаш на западниот влез во храмот е претставата на *Успението на Богородица* со сочуван натпис во горниот лев агол на композицијата *Κοίμηση της Υπεραγίας Θεοτόκου.* Живописот на западниот ѕид има две, вертикални оштетувања, напукнувања, кои го поделиле Богородичното успение на три дела.

Единствената композиција од Големите празници која и е посветена на Богородица добила посебно место во програмата на живописот на Мал Св. Климент (сл. 143) [1671]. Од сите сочувани композиции во овој мал храм на претставата на Богородичиното успение е посветено најголемо внимание, како во изборот на иконографските елементи така и во поглед на техничката изведба.

[1669]Грозданов, *Охридско зидно сликарство,* 139.

[1670]Интересот за градскиот пејзаж во рамки на композицијата Влез во Ерусалим се забележува во грузиското средновековно сликарство. Христовиот влез во Ерусалим со насликана елаборирана архитектура на западниот ѕид е претставен во: Свети Архангели – Тангхили (XIII век), Кинцвиси (XIII век), Ачи (крај XIII века), v. Velmans, *Observations sur l'emplacement,* 474–476. Во химнографските текстови за празникот Цветници често се споменува Сион, v. Yevics, *Lazarus Saturday*, 261–265.

[1671]Од многубројната литература во која се излагаат и толкуваат програмите во кои е сочувана претставата на Успението на Богородица, издвојуваме: Тодиќ, *Грачаница*, 152–155; Давидов-Темерински, *Циклус Успења Богородице*, 181–189; Димитрова, *Манастир Матејче,* 152–157 (со библиографија); Papamastorakis, *Reflections of Constantinople*, 381–385, fig. 11–18; E. Kitzinger, *Reflections of the Feast*, 51-74.

Иако е исполнета со опширна иконографска содржина, композицијата ја задржала прегледноста.

Во централниот дел, во преден план Богородичиното тело е положено на одар, покриено со црвена прекривка со златна бордура порабена со бисери, на која наизменично се менуваат групи на скапоцени камења и бисери. Целата прекривка е навезена со полиња со ромбови, на чии агли има бисери, а во внатрешноста се исполнети со ротирачки сонца. Главата на Богородица е положена на бела перница, чии агли се украсени со златна бордура, бисери и црни скапоцени камења на врвовите. Богородица лежи мирно на одорот, облечена во темносин фустан и пурпурен мафорион и црвени чевли, кои ѕиркаат од под фустанот. Нејзиниот лик е оштетен, рацете не се поставени на вообичаен начин, десната е положена право со дланката исправена и подадена накај Христос, додека левата е префрлена преку десниот лакт.

Христос стои централно, позади одарот, одвоен од останатите учесници со двобојна мандорла, облечен во златен хитон и темносин химатион, чии краеви му ги покриваат рацете во кои ја држи крилестата душа на Богородица [1672]. Покрај Христос, стојат две ангелски претстави, благо свртени кон него, во наведнат став, со раце покриени со краевите од нивната облека [1673].

Покрај Богородичниот одар се поставени апостолите чии гестови искажуваат длабока тага. Апостол Јован се навалува над нејзината глава, со десната рака ја придржува перницата, со левата се обидува да ја допре Богородица. Апостол Павле е покрај нејзините нозе, со двете раце го држи одарот, што го навестува подигањето и претстојниот пренос на Богородичното тело [1674]. Зад него е апостол Матеј со десната рака си го придржува лицето во голема вознемиреност, додека левата ја подава кон Богородица.

Во преден план, до заглавјето на Богородичниот одар е апостол Петар, тој со десната рака кади со кандило, додека во левата рака, покриена со крајот од неговиот химатион, држи кадилница (сл. 144). Сликарот употребил инвентивно

[1672]За иконографијата на душата на Богородица во Успението, v. Popovich*, Personifications in Paleologan Period*, 127–130.
[1673]Покриените раце со драперија се ликовна илустрација на гестот на најдлабока почит. Мотивот се појавува во различни иконографски теми од античката и христијанската уметност. За детали, v. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву*, 142, реф. 7 (со примери и литература).
[1674]Cf. претставата на апостол Павле во Богородица Перивлепта.

иконографско решение за претставата на апостол Петар [1675]. Необичното иконографско решение треба да се интерпретира во правец на византиските теолошки сфаќања кои се однесуваат на Успението, изразени преку симболот на кадилницата во хомилиите и химните. Имено, во иконографијата на Успението се среќаваат примери во кои еден од црковните егзарси насликани до Христос држи во раце кадилница која или ја допира со прст или дува во неа, како во Св. Богородица Аракиотиса во Лагудера на Кипар [1676], во две дела од Св. Катерина на Синај: едниот пример во минијатура (cod. 1216, fol. I 49r) [1677] и вториот во икона [1678], икона на Успението од Св. Богородица Мавриотиса во Костур [1679] и на Успението на Богородица во Сопоќани [1680]. Употребата на темјан е интегрален дел од погребните ритуали во Византиската црква, како што мноштво текстови и илустрации потврдуваат [1681], затоа е и најчеста илустрацијата на св. Петар кој држи кандило. Византиските литургиски текстови и екласиастичките текстови ја демонстрираат улогата на кадилницата како средство кое ги пренесува молитвите на верниците до Бога (Пр. Вториот стих на Псалм 140 (141) кој имал централна улога во Типикот на Големата Црква и вели: *Нека мојата молитва се претстави пред Тебе како темјан*.) [1682]. Горењето темјан при погребните служби не е само симбол на почит кон починатиот од страна на ужалените туку е придружник на нивните молитви за спас на неговата душа и повик за се застапи пред Бога за нив. Ваквата иконографија на Успението, присуството на

[1675]Во параклисот на Св. Григорие Богослов во Св. Богородица Перивлепта кој се смета за инспирација на сликарот од Мал Свети Климент, кадилницата е на постамент пред Богородичиниот одар. Во Св. Константин и Елена, на претставата на Успението во наосот на храмот и на претставата на Успението во јужниот параклис е насликана исто, на постамент. Во Протатон кадилницата е насликана исто пред одарот на Богородица, во Св. Никита во Бањани исто е пред одарот. Во јужниот параклис на Св. Богородица Перивлепта кадилница воопшто не е насликана, како што не е претставена ни во Св. Никола Болнички.

[1676]M. Evangelatou, *The symbolism of the* censer in *Byzantine representations of the Dormition of the Virgin*, in: Images of the Morner of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium ed. M. Vasilaki, Norfolk 1988, 117-125.

[1677]G. Galavaris, *Ζωγραφική Βυζαντινών χειρογράφων*, Athens 1995,256, Fig. 199.

[1678]K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, *DOP* 20 (1966), Figs 18-19.

[1679]E. Tsigaridas, *Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και στο΄Αγιον Όρος κατά το 13° αιώνά* , DChAE 21 2000.

[1680]M. Acheimastou-Poramianou, *Byzantine WaIL-Paintings*, Athens 1994, 233, Fig. 90.

[1681]Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church,* London 1982,137-144; E. Velkovska, *Funeral Rites According to the Byzantine Liturgical Sources, DOP* 55 2001, 21-51.

[1682]J. Mateos (ed.), *Ie Typicon de la Crande Eglue. Ms. Sainte-Croix n' 40, X'siecJe* I (Rome, 1962), *370. Псалм 14°(141)* кој се пее редовно на Вечерната служба и *Псалм 140(141):2* кој се користел како *prokeimenon* (претходник) на Вечерната служба на 9 Март (Празнувањето на Св. Четириесет Маченици), 25 Март (Благовести) и првиот Понеделник од Големиот пост*: види Mateos, Typico. l . XXII 246. 254i II . 14.*

Петтозарниците, уважувајќи и истакнувајќи ја нивната чудотворност и способноста застапништво, сликањето на свеќник во олтарот, само се посредни сведоци на функцијата на црквата Мал Свети Климент како параклис во кој се вршеле погребните служби за парохјаните од Болничкото Маало.

***

Композициите на Големите празници во Мал Св. Климент се изведени без иконографски новини, во склад со ликовната традиција на територијата на архиепископскиот град. Сликарот се потрудил покрај малиот расположлив простор да наслика композиции со голем број учесници, изразено декоративни елементи и детали. Од сочуваните композиции, сите теми се изведени според текстовите на Новиот завет, пред сè, евангелските текстови, одредени детали имаат потекло во апокрифните и хомилиските текстови.

Циклусот на Големите празници, според утврдено правило е поставен на највисокиот регистар во малиот едноброден храм, потпирајќи се на веќе востановена пракса при декорацијата на малите еднобродни храмови во средновековен Охрид [1683]. Од хронолошкиот тек на настаните е извадена композицијата на триумфалниот Христов влез во Ерусалим и претставена на западниот ѕид. Композицијата е насликана во западниот травеј во Кучевиште (до 1331) [1684], исто, во западниот травеј во Благовештенската црква во Каран (1340-

[1683]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, passim.
[1684]Ђорђевић, Зидно сликарство, 135-13.

13420) [1685], на западниот ѕид е претставена и во Дечани (1346/47) [1686], во Лесново (1346/47) [1687],во Заум (пред 1361) [1688], во црквата св. Јован Богослов во Земен (1360) [1689], во црквата Вознесение на Метеори (1366/1367) [1690], во Конче (околу 1366-1371) [1691]. Втората хоризонтална зона на западниот ѕид ја зазема монументалното Успение на Богородица, единствената претстава во која сликарот се обидел да внесе редок иконографски елемент. Додавањето на не толку честиот иконографски елемент на кадилницата, во рацете на апостол Петар може да биде одраз на специфичните барања на ктиторот, со што е обогатена охридската иконографска ликовна ризница.

ФРИЗ ОД СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО МЕДАЛЈОНИ

Јужен ѕид

Во малиот храм посветен на градскиот заштитник на Охрид, сочувана е значителна бројка на светителски претстави во медалјони. На јужниот и северниот ѕид, претставени се вкупно единаесет светители. Покрај архијерејската

[1685]Кашанин, *Бела црква Каранска*, 115-221; Ђурић, *Византијске фреске*, 62, 211; Velmans, *La Peinture*, 85, 227.
[1686]Марковић, *Циклус Великих Празника*, 107, 110-111.
[1687]Габелић, *Лесново,* 92.
[1688]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 117-118.
[1689]Ђурић, *Византијске фреске*, 217; Velmans, *La Peinture,* 183-184; Ђорђевић, *Зидно сликарство,* 167-170.
[1690]Ђурић, *Византијске фреске*, 77; Velmans, *La Peinture*, 201-202; Ђорђевић, *Зидно сликарство,* 171-172.
[1691]Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 176; Габелић, *Конче,* 92, 102, црт, 27.

претстава, претставени се светите Петтозарници на јужниот ѕид и млади маченици, облечени во патрициска облека, со крстови во рацете, на северниот ѕид.

СВЕТИ АХИЛИЈ ЛАРИСКИ (сл. 145) [1692]. Помеѓу сочуваните светителски претстави во медалјони во Мал Св. Климент, единствената архијерејска претстава му припаѓа на многупочитуваниот лариски епископ и филозоф, св. Ахилиј *Άγιος αχιλλεύς.* Претставен во олтарниот простор во зоната над стоечки светители на јужниот ѕид. Св. Ахилиј е претставен фронтално, облечен во полиставрион со црни крстови и омофор со три црвени крстев. Десната рака е поставена во став на благослов, додека во левата, која е прекриена со крајот од неговиот полиставрион држи богато украсено, со бисери и скапцени камења, евангелие.

Во зоната помеѓу претставите на светителите во цел раст и композициите од Големите празници на јужниот ѕид од наосот се допојасните претстави на светите Петтозарници. Култот на петминатa светители кои пострадале во време на царот Диоклецијан потекнува од Ерменија [1693]. Познати се неколку храмови кои им биле посветени, една од нив била во Цариград, до црквата посветена на Богородица Извор на Животот, по една на Хиос, Синај и во манастирот Лавра на Света Гора [1694]. Култот се ширел, покрај нивното матично место во Ерменија, и од големите монашки центри, како што бил Атос [1695].

Овие светители уживале голема популарност во византискиот свет. За тоа сведочи, релативно рано формираните илустрирани циклуси од XII век, посветени на Петтозарниците: два се претставени во ракописи (Esfigmen cod 14, Turin, Bib. Nat. Cod. B. II. 4), со илустрации на настани од нивните животи, пред сè, судењата и страдањата, и во иконопис, од епистилните греди од капелата посветена на Петтозарниците на Синај, посветен на исцелителни чуда кои се припишувале на св. Евстратиј[1696]. За големото почитување зборува и големиот

[1692]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 153; Панцак-Пинева, Сликаната програма, 53–64.
[1693]F. Halkin*, L` epilogue d`Eusébe de Sévasté á la passion de S. Eustrate et de ses compagnons*, AnalBoll 88 (1970), 279-283.
[1694]Mouriki, *Nea Moni,* 147. За ораториумот на св. Евстратиј покрај цариградскиот храм Богородица Извор на Животот cf. Janin, *La géographie*, 125.
[1695]*Actes du Lavra*, I, ed. A. Gilliou et. Al., Paris 1970, 46, 114; Mouriki*, Nea Moni,* 147.
[1696]Weitzman, *Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, 104-110, fig. 10-39.

број сочувани поединечни композиции, како што е во Менологот на Василиј II, од крајот на X век, како и голем број примери од минијатурното и иконописното сликарство од XI век [1697]. Во монументалната уметност се сретнуваат нивните бисти или стоечки фигури. Примери постари од XI век, се сретнуваат во кападокиските храмови Кулецлар, Бели, Карабас, Каранлек, Елмали и црквата свети Четириесет маченици [1698]. Во спомениците од XI и XII век, се сретнуваат во св. Лука на Фокида (претставени два пати: во наосот и во северозападната капела) [1699], во Неа Мони на Хиос (во тимпанонот на куполата од наосот) [1700], во Дафни (сводот на лакот во југозападниот дел од наосот) [1701], Богородица Тон Халкеон во Солун (ѓаконикон) [1702], св. Никола Каснички (јужен ѕид од наосот) и Пангија Мавриотиса (јужен ѕид од наосот) во Костур [1703], во Нерези (припрата) [1704], во Бачково (западен ѕид на припратата) [1705] во капелата Палатина и Марторана [1706]. Во следниот XIII век, сочувани се неколку претстави, како во Мелешева [1707], Ариље [1708], Манастир [1709], додека XIV век носи значително зголемување на нивните претстави. Светите Петтозарници добиле видно место во сите три храма на Охридската Болничка енорија, како и на западната страна на Григориевата галерија во Св. Софија (од околку 1355) [1710].

[1697]Cf. Ibid., fig. 4-9 (Milano, Ambr. Cod. E. 89 inf; Vatican Cod. Gr. 1156; Vatican Cod. Gr. 1613, две календарски икони од Синај).

[1698]Jerphanion, *Cappadoce,* I, 247, 401-402; II, 161-163, 275, 349, pl. 117/2, 118; за наведените и други примери од Кападокија, cf. Restle*, Kleinasien*, II, sh. II, XVIII (Elmali), XXII, XXV; III, sh. XLV, XLVII, XLVIII, Taf. 161, 191, 289, 414.

[1699]Chatzidakis-Bacharas, *Les Peintures*, 74-81, fig. 11-16; Diez, Demus*, Hosios Lucas*, fig. 3, 4.

[1700]Mouriki, *Nea Moni*, 143-148, pl. 61-65, 202-211.

[1701]Millet*, La monastre de Daphni*, 88, fig. 58, pl. X/3, XI/3; Diez, Demus*, Hosios Lucas*, fig. 75.

[1702]D. Evangelides, *Η Παναγία τῶν Χαλκέων,* Θεσσαλοίκη 1954, 55, pl.17-18.

[1703]Σ. Πελεκανίδου, *Καστοριά* I, 54b, 56 (св. Никола Каснички), 83 a-b (Мавриотиса).

[1704]Sinkević, *Nerezi*, 71-72, fig. LXVII.

[1705]*The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, ed. E. Bakalova, Plovdiv 2003, 82-83, fig. 18, 78.

[1706]O. Demus, *The Mosaics od Norman Sicily*, London 1949, 39,80.

[1707]Живковић*, Милешева*, 22.

[1708]Војводић, *Ариље,* 90, сх. 33,39, 40, 41.

[1709]Коцо, Миљковиќ-Пепек*, Манастир*, 54-56, таб. I, сл. 58-60.

[1710]Cf. Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 39, 145, сл. 130-131, 153, сл. 160, 91-92, црт. 25, сл. 57. С. Габелиќ забележува дека во Григориевата галерија дошло до одредена забуна и погрешно читање на обележаните ликови на светителите на капителите како Персиски маченици, од нив некои очигледно се Петтозарниците. Физиономијата и облеката на маченикот означен како св. Пигасиј, v. ibid., сл. 57, одговараат на иконографијата на св. Евстратиј, вклучувајќи ја и карактеристичната бела „марама". Во Богородица Болничка тие се претставени еднообразно, како голобради момчиња. Во Беранде, со живопис од втората четвртина на XIV век, Петтозарниците имаат произволни типолошки карактеристики насликани во медаљони во зоната над стоечките светители на северниот ѕид, v. Bakalova, *Berende*, 44, crt. 23, sl. 53.

СВЕТИ ЕВСТРАТИЈ (сл. 146) [1711]. Веднаш до олтарната преграда е насликана допојасната претстава на св. Евстратиј *Ἅγιος Ευστράτιος.* Светителот е претставен како човек во зрели години, со кафена долга виткана коса, зачешлана зад ушите и паѓа слободно зад грбот. Брадата е со средна должина и завршува во шпиц. Облечен е во пурпурна наметка, прицврстена под вратот со аграфа, порабена со бисери, која е затворена и се спушта слободно надолу. Во десната рака држи бел крст со две хоризонтални и една дијагонална пречка, левата рака е покриена со наметката.

СВЕТИ АВКСЕНТИЈ (сл. 147) [1712]. Во Мал Св. Климент, св. Авксентиј *Ἅγιος Αυξέντιος* е претставен како сед старец, со кратка коса, зачешлана зад уши и седа брада со средна должина која завршува во шпиц. Облечен во сина кошула со тесни ракави, околу глуждот има златна епиманикија, украсена со бисери и скапоцени камења. Наметката во црвена боја е префрлена преку левата рака, порабена со низа од бисери и закопчана на градите со аграфа [1713]. Во десната рака држи крст, додека во левата, која му е покриена со краевите на наметката подигнува кутија.

СВЕТИ ЕВГЕНИЈ (сл. 148) [1714]. Следниот светител е Св. Евгениј, обележан како *ο άγιος Ευγένιος.* Светителот е поставен фронтално, но главата ја врти во лево кон св. Мардариј. Во Мал Св. Климент, светителот е претставен како човек во зрели години, со кратка виткана коса, зачешлана зад уши и брада со средна должина. Носи пурпурна долга туника со тесни ракави, кои се порабени со златна лента и бисери. Наметката, која ја изгубила својата првобитна боја, денес изгледа како светла наметка во окер тонови, е закопчана на градите со аграфа, порабена со бисерни низи и префрлена преку десната половина на торзото. Десната рака е подигната во висина на градите и држи крст, додека левата, излегува од под наметката, подигната исто, во висина на градите во гест на благослов [1715].

[1711]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 153; Панџак-Пинева, *Сликаната програма*, 53–64.
[1712]Idem., 153; Eadem, 60.
[1713]Cf. Weitzman, *Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, fig. 7; *Il Tesoro di San Marco,* ed.H. R. Hahnloser, *I, La Pala d'Oro,* text: W. F. Volbach, A. Pertusi, B. Bischoff, H. R. Hahnloser, G. Fiocco, (n.3), 59, No 131, tab. LV(познатата пала има и втор приказ на светителот, со доста помлад изглед, со темна брада и коса – стр. 56, no. 120, tab. LIV).
[1714]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 153; Pandzak-Pineva, *The Lesser Ss Clement*,
[1715]Сакаме да упатиме на неколку добро сочувани претстави на св. Евгениј, од Неа Мони, v. Mouriki, *Nea Moni*, pl. 63, 206, св. Лука во Фокида, v. Chatzidakis-Bacharas, *Les Peintures*, fig. 13, 14 и претставата од Хора, v. Underwood, *The Kariye Djami*, II,287, fig. 145. На сите три претстави од Златната пала, овој светител е претставен со темна брада со средна должина, v. *La Pala d`oro*, No 122, 133, tav. LIV, LV, LVIII.

СВЕТИ МАРДАРИЈ (сл. 149) [1716]. Четврт во низата светители во медаљони е св. Мардариј *Ἅγιος Μαρδάριος*. Светителот не ја носи карактеристичната платнена црвена капа со крзно на работ на главата. Св. Мардариј во Мал Св. Климент е претставен во средни години, со смеѓа, долга, виткана коса, зачешлана зад ушите, и смеѓа полукружна брада. Во десната рака држи крст, а левата е покриена со наметката. Сликарот во Мал Св. Климент го претставил светителот исто како и св. Евстратиј, се разликува само бојата на наметката, која овде е светлозелена [1717].

СВЕТИ ОРЕСТ (сл. 150) [1718]. Последната светителска претстава во медаљон на јужниот ѕид претрпела значително оштетување. Уништен е скоро целиот лик на светителот, останала само брадата на која се насетува тенка брада, што може да е и само контурна линија, па да се работи за голобрадо момче. Од натписот е сочувана само левата половина *Ἅγιος.* На ова место треба да го препознаеме св. Орест, петтиот светител од групата Петтозарници. Изведбата на неговата облека се разликува од останатите и е пораскошна. Носи долна темноцрвена туника, навезена со ротирачки сонца, кои ротираат кон десно, односно кон Успението на Богородица, преку неа има наметка во посветло црвена боја. По средината на наметката има надшивка во сиво - зелена боја, исто порабена со бисери, во внатрешноста е декорирана со една вертикална линија и странични коси линии, што прават да изгледа како лист. Десната рака ја подигнува во висина на градите и држи крст, додека левата, излегува од под наметката и е во став на молитва. Светителот е слично претставен во Св. Спас во Верија [1719], во Богородица Љевишка [1720] и во Конче [1721].

Претставите на светите Петтозарници добиле особено големо внимание и место во рамки на декорацијата на трите болнички храма. Барајќи ја причината за необичното истакнување на нивните претстави во Мал Св. Климент, треба да тргнеме од намената на храмот како параклис. Паралелно со други аспекти, култот на светите Петтозарници се поврзува и со претставувањата на св. Стефан

[1716]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 153; Pandzak-Pineva, *The Lesser Ss Clement*.
[1717]Охридскиот сликар не го претставил светителот во т.н. „персиска“ облека, карактеристичната кратка туника. Наметката станува типична за претставите на св. Мардариј, почнувајќи од одредени минијатури од XI век, v. Weitzman, *Lives of the Five Martyrs of Sebaste,* fig. 4, 6.
[1718]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 153; Панџак-Пинева, *Сликаната програма*, 53–64.
[1719]Chatzidakis-Bacharas, *Les Peintures*, fig. 11.
[1720]Бабиќ, *Богородица Љевишка*, сл. 20. Во Манастир во Мариово, св. Орест е претставен како војник со штит и крст во раката, cf. Миљковиќ-Пепек*, Манастир*, сл. 60.
[1721]Габелиќ, *Конче,* 133, сл. 55.

во нишата на проскомидијата, кој е познат како патрон на гробни цркви и капели [1722]. Оваа намена, пренесена преку ликовниот јазик на целосната програма на живописот, изгледа е одлучувачка. Од друга страна, пак, е сфаќањето на светите маченици како идејни втемелувачи на црквата, симбол на истрајноста и духовна сила, што резултирало со претставување на нивните фигури на столпци, сводни површини и крај/над влезот во храмот [1723]. Покрај нивното култно значење, придонес има и нивната популарност како исцелители и чудотворци, односно широко раширеното верување во нивната заштитничка способност [1724]. Видното место на претставување на светите Петтозарници во Мал Св. Климент, сведочи за угледот кој го имале во охридскиот круг. Тоа, само по себе, не ги објаснува причините за ваквото програмско решение. Посебната смисла на претставувањето може да се најде дури по согледувањето на значењето на целата светителска група во контекст на програмата на храмот. Поставувањето на групата Петтозарници, по должината на јужниот sид, од Вознесението до Успението на Богородица, ја изразува фунерарната симболика. Подлога за такво толкување пружа и литургиската служба, особено молитвите од упокојната литургија читана на погребите на световните лица и местата на кои се акцентира застапничката способност на мачениците пред Христос [1725]. Христијанските маченици, низ своето страдање, издејствувале привилегиран, непосреден пристап до Бога. Според Андриј од Цезареја, биле прифаќани и молени како посредници при Страшниот Суд [1726].

Фунерарното значење на светите Петтозарници е изразувано во монументалната уметност и во споменици кои претходат на Мал Св. Климент. Во

[1722]Помеѓу коментарите од овој вид, најзначајно е што српскиот крал Милутин својата гробна црква во Бањска ја посветил на св. Стефан, cf. Војводиќ, *Прилог познавању иконографије и култа*, 555 (со примери и литература).

[1723]Особено е познато толкувањето на цариградскиот патријарх Герман I (715-730) за симболичната улога на мачениците во утврдувањето на црковната градба (небесната црква на земјата) cf. *Historia mystagogica*, ed. F.E. Brightman, The Journal of Theological Studies IX (London 1908), 257-258. Прикажувањето на светите Столпници на површините на самите столбови, подеднакво како и мачениците на столпците кои ја носат куполата или подножјето на сводот, ја пренесуваат идејата за цврстината и истрајноста на верата, v. Ђорђевиќ, *Свети столпници*, 41-52.

[1724]Во врска со верувањето во нивната исцелителна моќ, карактеристични се илустрациите на чудата на св. Евстратиј на иконите од иконостасната греда од Синај од XII век. Особено се интересни три излекувања (опседнат, луд, згрчен човек) бидејќи се извршуваат низ појавување на овој светител пред присуството на неговиот реликвијар со мошти, cf. Weitzman, *Lives of the Five Martyrs of Sebaste*, 108-108, fig. 30,32, 36.

[1725]Д. Поповиќ, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992 , 76.

[1726]PG 16, 265A; T. Velmans, *Une icone au Musèe de Mestia et le theme des Quarante marturs en Gèorgie,* Зограф 14 (1983), 43.

Ариље [1727], гробната црква на моравичките епископи, како и во Богородица Љевишка [1728], гробницата на призренските епископи, во св. Никола Болнички што се смета за гробна црква на охридскиот архиепископ Никола, Петтозарниците се насликани во првата и третата зона на западниот травеј и во истиот простор на јужниот ѕид од св. Никола Болнички [1729].

ФРИЗ ОД СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО МЕДАЛЈОНИ

Северен ѕид

Фризот светителски претстави продолжува на северниот ѕид. Од живописот кој бил претставен на северниот ѕид, единствено сочувани се допојасните светителски претстави во медалјони. И овие претстави не избегнале оштетување, но се сочувало доволно да бидат презентирани.

НЕПОЗНАТ СВЕТИТЕЛ (сл. 151) [1730]. Светителската претстава во првиот медалјон, почнувајќи од запад кон исток има оштетување по десната половина. Натписот кој некогаш го означувал, исто така е избришан. Може да се забележи дека се работи за млад маченик, претставен фронтално, главата ја врти кон лево, кон св. Христофер. Во десната рака држи маченички крст, додека левата е

[1727]Војводиќ, *Ариље*, 90.
[1728]Бабиќ, *Богородица Љевишка*,
[1729]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 38.
[1730]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 152;

подигната во став на молитва. Облечен е во богато декорирана облека, врз црвена туника украсена со вез, носи наметка прикачена над десното рамо со аграфа[1731].

СВЕТИ ХРИСТОФОР (сл. 152) [1732]. Светител кој не бил често сликан, со различна иконографија, непостојаност во претставувањето на облеката и атрибутите, па дури и ликот [1733]. Спотред Житието, бил војник во римската армија и маченик од ранохристијанскиот период, кој во источната црква се слави на 09.05, а во западната на 26. 07. Според сведоштвата, уште во средината на V век му била подигната црква (мартириум) помеѓу Халкедон и Никомедија, во малоазиска Битинија [1734]. Најстарата позната претстава на св. Христофор е од теракотните икони од Виница, датирани во V или VI век, каде е прикажан со кучешка глава и кратка војничка туника [1735]. Разгледувајќи ја иконографијата и

[1731]За изгледот на наметката, cf. Grotowski*, Arms and Armour,* 254–270 (во средновизантискиот период).

[1732]Грозданов, *Охридско сидно сликарство*, 152.

[1733]Така, so кратка коса, или поточно,нсо коса со средна должина, св. Христофор има на рамот на синајскиот диптих на св. Прокопиј и Богородица Кикиотиса, од околу 1280 год., v. *Byzantium Faith and Power 1261–1557,* ed. H. C. Evans, New York, New Haven and London 2004, 355–356, No 214 – J. Folda, изгледа и на композиција со своето погубување на календарската икона од XI век од Синаја, v. G. Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai,* Venice–Athens 2009, 103, pl. 11), исто така, покасно во Дечани, на фреска од околу 1346/47 год., v. Ђ. Бошковић, В. Р. Петковић, *Манастир Дечани*, II, 22, pl. CCLXXIV; и Раваница од околу 1380 год., каде исто така атипично има нагласена мала брада, v. Живковић, *Раваница*, 40, 42. Брада овој светител изгледа имал во кападокиските живописи во пештерните храмови Јиксекли и Пиренли, денес оштетени и со тоа недоверливи, cf. C. Jolivet–Lévy, *Nouvelle décuverte en Cappadoce: les églises de Yüksekli,* CA 35 (Paris 1987) 129, fig. 23, втора половина XIII век; за Пиренли v. ref. 36.

[1734]D. Woods, *St. Christopher, bishop of Attalia and the Cohors Marmaritarum: a Fresh Examination,* Virgiliae Christianae 48 (1994) 178; S. Hill, *Matronianus, Comes Isaurie: An Inscription from an Early Byzantine Bazilica at Yanikhan, Rough Ciclicia,* Anatolian Studies 35 (1985) 95–97, натпис од надвратникот во јужната базилика во Јаникхан од крај на IV век, во кој се спомнуваат Ѓорги, Конон и Христофор; H. Gregoire, *Inscriptions historiques byzantines*, Byzantion IV (1929), 461–465; натпис од 452 год., кој зборува за подигнување на мартириум на свети Христофор во близина на Халкедон, v. R. Janin, *La géographie ecclésiastique,* 553–555; за останатите византиски области, каде се спомнуваат неколку, главно несигурно идентификувани светилишта на св. Христофор – Idem., *Les église et les monatères des grands centres byzantins,* Paris 1975, 57 (Халкедон), 297 (Трапезунт), 179, 187 (се претпоставува и во областа на Олимп), 426 (манастир „та Тарилиу"); H.–F. Rosenfeld, Der Hl. *Christophorus. Seine Verehrung and seine Legende*, Leipzig 1937, 10 (овде за цариградските и други сведоштва за култот на овој светител до X век, стр. 8–11). За светилишта на св. Христофор во Мала Азија, v. P. Maraval, *Les lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquete arabe*, Paris 1985, 365, 379.

[1735]За виничките икони – K. Balabanov, *Ikone iz Makedonije*, Zagreb 1987, 11, Kat 7, 8; Димитрова, *Керамичките релјефи*, 161–162, 169–176; Е. Димитрова, Виничката мистерија, Виница 2012, 263 (ги датира во времето на Анастазиј, почеток на VI век); Д. Здравкоски, *Датирање на керамичките икони од Виница Македонска, Старохристијанската археологија во Македонија*, Скопје 2003, 239–254 (ги датира во IX век); макар што авторот се сложува и со пораното датирање, нав. дело, 118. Несочувана икона од периодот од IV и VI век, на која св. Христофор исто имал форма на кинокефал, треба да постоела во Синајскиот манастир света Катарина – Rosenfeld, op. cit., 3; *In viaggo con San Cristoforo,* 54 (Paraventi). На фрагмент од едне керамичка чаша пронајдена во Херсон, приближно од XII или XIII век, насликана е фигура на војник–кинокефал за која е претпоставено, заради бестелесните црти на лицето, дека се работи за св. Христофор, v. V. N. Zalesskaya, *Le céramique*

програмската поставеност на св. Христофор во Мал Св. Климент, изложен во прв ред на погледите на верниците при влез и излез од храмот, на овој начин охридската претстава е усогласена со верувањата дека претставата на светителот била доволна за моментална заштита, од разни неволји, само на основа на упатен поглед [1736].

СВЕТИ ВИКТОР (сл. 153) [1737]. Свети Виктор, со сочуван натпис *Ἅγιος Βίκτωρ(ας)*, како и св. Христофор спаѓа во групата на свети воини – маченици. Бил римски војник, кој ја примил христијанската вера и пострадал околу 305 год. [1738]. Светителот е претставен во благ тричетвртински став, свртен кон лево, кон исток и кон светителот во медаљонот на неговата лева страна. Младото округло лице е голобрадо, косата е виткана, прицврстена на тилот и се спушта во кадрици позади грбот. Облечен е во триделна патрициска облека, темноцрвен кавадион со златна натшивка на десното рамо, кратка сива долна кошула и туника во црвени тонови. Во десната рака држи крст, додека левата ја подигнува и покажува кон светителот во соседниот медаљон.

НЕПОЗНАТ СВЕТИТЕЛ (сл. 154) [1739]. Во светителскиот медаљон до св. Виктор е претставен исто така млад светител, поставен во благ тричетвртински став, свртен во десно кон претставата на св. Виктор. Од светителовиот лик е сочувана само контура, може да се забележи полупрофилот, како и темната коса со средна должина. Од облеката може се сочувала наметката во зелено-сини тонови, богато украсена со златна драперија и бисери. Десната рака, во која држи крст, ја подигнува во висина на градите, додека со левата покажува ко св. Виктор. Овој начин на претставување на светителите во медаљони, во парови, ни дава за право да помислиме дека се работи за претставата на св. Викентиј, кој се претставува заедно со св. Мина и св. Виктор [1740].

НЕПОЗНАТ СВЕТИТЕЛ (сл. 155) [1741]. Во последниот светителски медаљон на северниот ѕид, веднаш до олтарната преграда е претставен, исто млад

---

byzantine des XIIe –XIIIe siècle de Chersonése, Recherches sur la céramique byzantine, ed. V. Déroche, J.–M. Spieser, Athénes 1989, 144–145, fig. 1. Идентификацијата, сепак, не е сигурна.

[1736]Со двојно значење, се нарекува и *„Христов атлета“,* v. *S. Christophori martyris*, 124, 143; *Passio Sancti Christophori*, AnBoll 10 (1891), 396.

[1737]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 152.

[1738]*Synaxarium EC,* col. 239-294.

[1739]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 152.

[1740]*Synaxarium EC,* col. 211-214 и 239-294; Janin, *Eglises,* 354, 356, 357-358; Mouriki, *Nea Moni*, 170.

[1741]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство,* 152.

светител-маченик, поставен фронтално. Половина од ликот е уништен. Сочувана е левата половина, од која се препознава млад светител, со благо издолжено лице, густа кадрава кафена коса со средна должина, зачешлана зад ушите и смеќа брада која завршува во шпиц. Облеката на овој светител добила особено внимание, сочуван е кавадион во сино-зелени тонови, порабен со бисери, навезен во горниот дел со сребрени геометриски апстрактни ленти и прицврстен на градите со аграфа од син скапоцен камен, опкружен со бисери. Десната рака е подигната високо, во висина на лицето и држи крст, левата, е исто подигната и со покажува кон горе. Ликот на младиот светител, типолошки одговара на христоликите светители Артемиј и Никита [1742] кои доста често се сликаат во црквите од XIV век. Заради големата сличност на овие двајца свети воини, не е лесно да се разликуваат без натпис [1743]. Забележан е еден детаљ од нивната иконографија, т.е. кај св. Артемиј косата паќа зад десното рамо, додека кај св. Никита зад левото рамо (Старо Нагоричино [1744], Свети Никита [1745], Дечани [1746], Лесново [1747], Матејче [1748]). Во Св. Никола Болнички, св. Никита е претставен во зоната на светители во медалјони на западниот крај на јужниот ѕид, како пандан на св. Христофор на северниот ѕид. Во Св. Никола Болнички светителот има подолга коса, но изведбата на брадата е иста како и во Мал Св. Климент.

Изгледот на светите маченици, смислен по изгледот на византиските архонти и српската аристократија, се надоврзува на обичајот на претставувањето на светите воини - маченици во црквите во средновековниот Охридски Регион [1749]. Решението кое е употребено во Мал Св. Климент, за визуелно обединување на

[1742]За иконографијата на светителите, v. Марковић, *О иконографији светих ратника,* 622 passim; Walter, *The Warrior Saints*, 191–194, 231–233.
[1743]Марковић, *О иконографији светих ратника*, 622.
[1744]Тодић, *Старо Нагоричино*, сл. 60. V. и Ѓорѓиевски, *За представите на светите воини*, сл. 2, сл. 10, 11.
[1745]Насликан е само како патрон на храмот, v. Марковић, *Свети Никита код Скопља*, 188, 189, 192, сл. 58, 59.
[1746]Марковић*, О иконографији светих ратника*, сл. 11.
[1747]Габелић, *Манастир Лесново,* 199, сл. 105
[1748] Димитрова*, Манастир Матејче*, 224; Ѓорѓиевски, *Идентификација на светите воини*, 197–198, 200–201, сл. 1, 2.
[1749]V. фризот на медалјони во Св. Никола Болнички, Мали свети врачи, северниот параклис во Богородица Перивлепта, Богородица Болничка, Богородица Пештанска, црквата Свети Константин и Јелена, v. Грозданов*, Охридско ѕидно сликарство*, 38, 53, 144, сл. 44, 106, 107, 130, 135–137, 200; пештерната црква Свети Атанасиј во Калиште, v. Bogevska, *Les églises rupestres,* 129,

различни светителски групи во ист тип на костим, дел е од поширокатa програмска замисла на небесната дворска хиерархија [1750]. Сликарите не се впуштиле во интерпретирање на деловите од облеката кои им биле непознати, така св. Мардариј останал без својата карактеристична капа. Ова недоволно познавање, не ги оддалечува од разбирањето на содржината на фреските, бидејќи сите маченици се насликани во благородничка облека карактеристична за тоа време [1751].

СВЕТИТЕЛСКИ ПРЕТСТАВИ ВО ЦЕЛ РАСТ ВО ПРВА ЗОНА

Јужен ѕид

Светителските претстави во првата зона на малиот охридски храм се сочувале само на јужниот и западниот ѕид [1752]. Овие светителски претстави се дело на подобриот мајстор, сликарот и на Богородичното успение. Тие се карактеризираат со одлична техничка изведба, чувство за пропорција и симетрија и внимателно одбрани детали. Од исток кон запад се насликани: св. Климент, св. Никола и св. Наум, од десната страна на влезот во наосот е првата претстава на св. Параскева, додека покрај јужниот влез се претставите на светите

132, 133, fig. 17, fig. 11; црква Свети Ѓорги во селото Матејче, v. Цветковски, *Црквата Св. Ѓорѓија*, 94–97.

[1750]Иако живописот на полукружниот свод е изгубен, таму со сигурност биле претставите на Светите Троица, по примерот на останатите еднобродни храмови од XIV век на територијата на Охрид. За толкувањето дека изгледот на светителите во првата зона и во фризот на медаљони, е инспириран со текстот од Житието на свети Василиј Нови и од литургијата која се изведува во Новиот Ерусалим, cf. Радојчић, *Фреске Марковог манастира*, 215–219.

[1751]Cf. Nelson, *Heavenly Allies*, 34–36, figs. 7, and 8.

[1752]Гроздановˏ *Охридско ѕидно сликарство,* 152.

Врачи, Кузман и Дамјан, на јужната половина и св. Цар Константин на северната половина [1753].

СВЕТИ КЛИМЕНТ (сл. 156, црт. 7) [1754]. Веднаш до олтарната преграда, означена и со црвена лента, која го делела наосот од олтарот, насликан е патронот на храмот, заштитникот на Охрид, св. Климент *Ο Άγιος Κλήμης* [1755]. Патронот на храмот стои фронтално и благо се врти кон лево. Претставен како просед, проќелав старец, со виткана коса, зачешлана зад ушите и едно перче на темето. Долгата брада, која се спушта до градите, завршува во два шпица. Облечен во бел стихар со паралелни, црни дебели и тенки вертикални ленти, врз кој го носи неговиот препознатлив темносин фелон. Врз него има бел орар со големи црвени крстови, префрлен врз левата рака во која држи, украсено со бисери и скапоцени камења, затворено евангелие во вид на кодекс. Жолтозлатниот епитрахил е поделен на правоаголни полиња, порабени со бисери во кои има навезена винова лоза, дополнително украсена со скапоцени камења, во долниот дел, висат пулејки во темнозелена и црвена боја. Од под десната рака, која е подигната во став на благослов, наѕира епигонатион, порабен со бисери и украсен со три вертикално поставени скапоцени камења околу кои има бисери. Во хронолошки блиските споменици тој е претставен во Богородица Перивлепта во Охрид [1756], во Богородица Љевишка [1757], во Жича [1758], Старо Нагоричино [1759], Кралевата црква во Студеница [1760], Бела Црква Каранска [1761], Свети Никола

[1753]Грозданов, *Охридско судно сликарство*, 152; Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 94; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 202.

[1754] За иконографијата на овој светител, воопшто, и неговиот култ, v. Knoben*, Clemens von Ochrid,* 324 - 325; idem, *Појава и продор портрета Климента Охридског*, 49-70; idem, *Односот меѓу портретите*, 99-106 (повторено in: Живописот на Охридската архиепископија. Студии, Скопје, 2007, 179-193); idem, *Портрети на Климент Охридски*, 79-96; idem, *О портретима Климента Охридског,* 103-117, сл. 1-6. За портретите на св. Климента Охридски во српскиот средновековен живопис, v. Војводић, *Представе светог Климента Охридског,* 145- 167, сл. 1-9.

[1755]Грозданов, *Охридско судно сликарство*, 152; Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 94; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 202.

[1756]Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите*, 73, 77 et passim.

[1757]Панић, Живковић, *Љевишка,* 124, црт. 9; Тодић*, Српско сликарство*, 176, 312; Војводић, *Представе светог Климента Охридског*, 148.

[1758]Војводић, *На трагу* (I), 81-83, сл. 20, 21; Живковић*, Жича*, 14-15 (Живковић погрешно го идентификува како св. Јован Дамаскин, v. претходно цитираниот текст на Д. Војводић). Насликан е како просед старец со кратка шилеста брада која паѓа до вратот.

[1759]Поповић, Петковић*, Старо Нагоричино*, Т. VIII/1; Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите,* 61; Тодић, *Старо Нагоричино*, 74, 126. Насликан е како скоро сосема ќелав старец со долга, седа, шилеста брада.

[1760]Бабић, *Краљева црква*, 130; Војводић, *Представе светог Климента Охридског*, 148-149.

[1761]Ђорђевић, *Зидно сликарство*, 142; Војводић, *О живопису*, 140, сл. 4. Насликан како старец со седа коса со длабоки залистоци и долга седа брада, собрана на врвот.

Болнички [1762], Заум [1763], Матејче (каде е обележан како св. Климент Охридски) [1764], Богородици Пештанска [1765], во Богородица Болничка [1766], Марков манастир [1767], Свети Атанасиј во Калишта [1768] и во други споменици.

СВЕТИ НИКОЛА (сл. 157, црт, 7)[1769]. Св. Никола Мириликијски е прикажан десно од патронот на храмот. Неговата физиономија, веќе оформена, ја следи карактеристичната типологија со која е претставен во најголем број средновековни споменици. Претставен е како проќелав старец, со кратка, виткана бела коса, со издадено перче на темето, и густа, брановидна брада со средна должина која се завршува полукружно. Облечен во полиставрион со црвени крстови, бел стихар со црни вертикални ленти, бел омофор со црни крстови, полиставрионот скоро го покрива епитрахилот кој е богато украсен со навезени ротирачки сонца и геометриски форми. На десната рака носи епиманикија украсена со бисери и скапоцен камен. Со десната рака благословува, додека левата е прекриена со фелонот и орарот и држи затворено евангелие.

СВЕТИ НАУМ (сл. 158, црт, 7) [1770]. Од левата страна за јужниот влез во храмот е претставен св. Наум *Ἅγιος Ναούμ.* Наум Охридски го поминал поголемиот дел од својот живот во Охридско- деволскиот крај, каде што најпрво дејствувал како учител, а подоцна како основоположник на монашкиот живот, основајќи го манастирот Св. Архангели [1771]. Неговиот култ бил најсилен од двете страни на

[1762]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 38, сл. 7. V. и реф.

[1763]Ibid., 111, сл. 68. Насликан како проќелав старец со седа коса, накосена шилеста брада, коса над ушите и мали прамени на темето.

[1764]Димитрова, *Манастир Матејче*, сл. 29. Насликан е како старец со густа седа коса и шилеста брада, долга до градите.

[1765]Грозданов, *Охридско sидно сликарство*, 147, сл. 138. Насликан како проќелав старец со долга седа шилеста брада, со коса над ушите и на темето.

[1766]V. стр.

[1767]Грозданов, *Из иконографије*, 85. сл. 4 (повторено in: idem, *Живописот на Охридската Архиепископија*, сл. на стр. 278 и 279). Насликан како ќелав старац со коса зад уши, седи бркови и шилеста брада.

[1768]Ibid., 158 (сл. 50). Насликан како старец, веројатно проќелав, со кратка седа шилеста брада.

[1769]Грозданов, *Охридско sидно сликарство,* 152.

[1770]Грозданов, Охридско sидно сликарство, 152, сл. 154.

[1771]За второто житие на св. Наум(препис од XVIвек), v. Љ. Ковачевић, *Неколико примера за црквену историју Јужних Словена*, Гласник 63, Београд 1885, 1-4. Најстарото житие било пронајдено во манастирот Зограф на Атос во 1906 год., v. Н. Ивановъ*, Бълграски старини изъ Македония,* София 1912, 305-310. За информациите за Наум Охридски во Климентовото житие, што се припишува на Теофилакт Охридски и Димитрија Хоматијан, cf. *Гръцките жития на климент Охридски*: ed. А. Милев, София 1966. За москополското издание на Наумовото житие, v. И. Дуйчев, *Пространно гръцко житие на Наум Охридски, Константин-Кирил Философ*, София 1969, 261-281. Исто, v. Д. Глумац, *Нешто о животу Наума Охридског,* Зборник Филозофског Факултета X (Споменица В. Чубриловића), Београд 1968, 129-138.

белото езеро во XIV век, каде се сочувани портрети во иконопис, во монументалниот живопис и печати со неговиот лик [1772]. Во XIV век, неговиот лик е веќе дефиниран во охридскиот ликовен круг. Во согласност со изворите од неговото житие за замонашување, тој се слика во монашка одежда, како кревок старец. Во Мал Св. Климент, св. Наум е претставен како средовечен човек, со густа кратка костенлива коса, долга костенлива брада која завршува во два шпица. Неговото хармонично лице е нагласено со висок нос и густи веѓи, со зеленкаст инкарнат. Светителот е поставен фронтално, во контрапост, облечен е во окераста долга туника и темнокафена монашка риза, префрлена преку левата рака, околу вратот има бел куул, кој се спушта вертикално до висина на колената. На појасот е опашан со црн каиш. Десната рака е подигната во став на благослов, додека во левата држи затворен свиток.

Преставен во монашка одора, врз светлокафена долга туника, носи темнокафена наметка префрлена преку левата рака, преку градите има долг сив шал опашан со црн каиш. Со десната рака благословува, додека во левата држи затворен свиток. Портретот на св. Наум во Мал Св. Климент претставува еден од неговите најубави портрети според вообличувањето на типолошките карактеристики на неговиот лик.

Свети Наум е претставен со веќе дефиниран изглед во претставите од XIV век, кои се дело на работилницата на еден од најдобрите зографи, Јован Теоријан. Неговата допојасна биста е претставена помеѓу фризот од свети лекари, маченици и исповедници на западниот дел од Григориевата галерија [1773]. Негова допојасна претстава има и во Богородица Пештанска [1774], една од најрепрезентативните негови претстави е насликана во Богородичната црква во Заум [1775].

[1772]За иконите со ликот на с. Наум, v. Ђурић, *Иконе из Југославије*, 30-32, 92-93; за портретите во иконопис и живописот, v. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX-XVIII век*, Скопје 1983, 105-112,114-116 (репринт: МАНУ, Скопје 2016, 116-128); idem., *Охридско sидно сликарство*, 90-91,111,148, 152-153, 172-173; за печати со ликот на св. Наум, v. И. Гошевъ, *Старите печати на манастира Св. Наумъ въ Македония*, Сборник въ паметъ, на проф. Петър Никовъ, София 1940, 91-108.

[1773]Грозданов, Охридско sидно сликарство, 91-92; idem., *Портрети на светителите*, 119, црт. 19.

[1774]Idem, op. cit. passim; idem., op. cit, 120, црт. 20.

[1775]Idem, *Охридско sидно сликарство*, 91-92; idem., op. cit., 120.

СВЕТА ПАРАСКЕВА (сл. 159) [1776]. Последна претстава во првата зона стоечки светители на јужниот ѕид, на западната страна на јужниот влез во наосот е претставата на Св. Параскева, од натписот е сочуван дел *Αγίας Παρασ(κευάς)* [1777]*.* Овој дел од наосот претрпел доста оштетувања со текот на вековите, така и претставата на Св. Параскева е делумно оштетена. Претставена е во долг фустан во окер тонови и долг темносин мафорион, прекрстен на градите и префрлен преку левото рамо. Нејзиното не тенко лице е моделирано со тенки зелени и бели линии, под мафорионот назира светла, виткана коса. Десната рака е високо подигната и држи маченички крст, левата пак, иако оштетена, може да се забележи дека е подигната во став на молитва [1778].

Источната христијанска црква почитува неколку светителки кои го носеле името Параскева [1779]. Во византискиот културен круг била почитувани три светителки со гоа име [1780]. Според легендата за најстарата светителка која го носи името Параскева (26 Јули) [1781] била со потекло од Рим, живеела во време на царот Антонин Пиј (138-161) и маченички пострадала во време на неговиот наследник Марко Аурелиј (161-188) [1782]. Помалку познатата светителка – маченичка, Параскева со потекло од Иконија, која пострадала во време на Диоклецијан (284-304) [1783] и маченичка- монахиња од крајот на X и почетокот на XI век, чиј култ станал исклучително силен во балканските земји [1784]. Заради тоа добила и име

[1776]Грозданов*, Охридско ѕидно сликарство,* 152, сл. 161.

[1777]Idem., *Охридско ѕидно сликарство*, 152; Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 94; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 202.

[1778]За иконографијата на оваа светителка, v. Д. Војводић, *Представе светитељки хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије*, Београд 1988 (дипломски труд одбранет на Филозофскиот факултет во Белград), 142-208; Ј. Стевановић, *Портрети светитеља и идејни програм олтара катедралне цркве Светог Трипуна у Котору*, ЗЛУ 37 (2009) 32-33 (сл. 12); Z. Gavrilović, New observations on the miniature of the vision of Saint Gregory of Nazianzus in Paris. GR. 510, ZRVI 44 (2007), 67-72, особено 68 (сл. 1).

[1779]L. M. Rigollot, *De s. Parasceve virgine Epivatis in Thracia, Acta Sanctorum* (Supplementum - Auctaria octobris), Paris1875, 154.

[1780]*Жития святых, на русском языке изложенныя по руководству четьих-миней св. Димитрия Ростовского*, XI, Москва 1910, 616-617.

[1781]Βιβλίον περιέχον πάσας τὰς καθ' ἑκάσ την ἡμέραν ἀνηκούσας ἀκολουθίας τῷ Ἰουλίῳ Bevel 1558; Арх. Сергий, нав. Дело.

[1782]*Θρησκευτική καί 'Ηθική 'Εγκυκλοπαίδεια*. ΙΒ: Ἱεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη. ΙΒΛ: Ιστορία τής Βυζαντινής Λογοτεχνίας (Κ. Κρουμπάχερ - Γ. Σωτηριάδου), Γ`, Ἀθῆναι 1966, col. 45-46.

[1783]Арх. Сергий, *Полный месяцеслов Востока*, II, Владимир 1901, 285-286.

[1784]Л. Мирковић, *Преподобна Параскева - Петка*, Хришћански живот 13 (Сремски Карловци 1922) 142-150; Е. Бакалова, *Житието на св. Петка Търновска в късносредновековното изкуство на Балканите,* Родина 2 (1996) 57–83.

Трновска, а во стручната литература и балканска [1785]. Во Мал Св. Климент е претставена св. Параскева - Петка Римска [1786].

Оваа светителка од крајот на XIII и во текот на XIV век е претставена во живописот на св. Никола во Прилеп [1787], Панагија Форбиотиса на Кипар [1788], црквата посветена на Светиот Крст на Кипар [1789], во Кучевиште [1790], во Љуботен [1791], во живописот на Богородичната црква во Каменица [1792], во Матејче [1793], во Богородичната црква на Мал град во Преспа [1794], Нова Павлица [1795], како и во Свети Димитрија во Охрид [1796].

СВЕТИТЕ ВРАЧИ КУЗМАН И ДАМЈАН (сл. 160). [1797] На западниот ѕид, од јужната страна на западниот влез во наосот е претставени се двајцата најзначајни свети лекати Кузман *Ἅγιος Κόζμα* и Дамјан *Ἅγιος Δαμιανός.* Нивниот култ бил особено почитуван и негуван на територијата на целата византиска држава. [1798]

Свети Кузман е претставен на левата, западна половина од живописот. [1799] Фреската во долниот дел е оштетена, но може да се согледа иконографијата. Св. Кузман е поставен фронтално, со главата благо се врти кон лево. Темнокафената коса, зачешлана по средината го заокружува неговиот лик, иако оштетен, може да се забележи густа кратка брада и мустаќи. Облечен е во долга туника, која го изгубила првобитниот колорит со околувратник во окер тонови, врз која носи пократка сива, која достигнува до над колената. Црвена наметка, порабена на рабовите со дебела сива лента е префрлена преку градите и рамењата. Иста сива лента ѕирка од под наметката на раката, околу десниот глужд. Во левата рака е

[1785]Cf. T. Valsamon, *Σύνταγμα τῶν θείων καί ἱερῶν κανόνων, κλπ.*, Β', Ἀθῆναι 1852, 453. Се обидува да ја одвои нејзината појава од римската светителка, наведувајќи дека води потекло од *Παρασκευῆς, τῆς ἐν τῷ χωρίῳ τῇ Καλλι* (Петка од селото Кали) *Ράλλης καὶ Μ. Πότλης.*
[1786]Суботиќ, *Свети Константин и Јелена*, 94-96.
[1787]Војводиќ, *Представе светитељки*, 174.
[1788]Ibid. passim.
[1789]Ibid. passim.
[1790]Ђорђевиќ, *Зидно сликарство*, 136.
[1791]Петковиќ, *Живопис цркве у Љуботену*, 109.
[1792]Ђоровиќ-Љубинковиќ, *Доња Каменица*, 78-79.
[1793]Димитрова, *Манастир Матејче,* 222, 262, 310.
[1794]Ђуриќ, *Мали град*, сл. 13. Со крст во раката и во монашка одора.
[1795]Цветковиќ, *Нова Павлица*, 119, 184-185.
[1796]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 156, сл. 179.
[1797]Ibid. passim.
[1798]Според Типикот на Цариградската црква се спомнуваат три пара Свети лекари со имињата Кузман и Дамјан: од Рим (1. Јули), Арабија (17. Октомври) и од Азија (1. Ноември), v. Delehaye, *Synaxarium*, col. 791, 144–146; BHG 379–392; PG 117, 515–516; 113–114; 137–138. За култот на светите лекари, v. Mango, *On the Cult of Saints*, 189–192.
[1799]Грозданов, *Охридско ѕидно сликарство*, 152; Ђоровиќ-Љубинковиќ, *Црква стари Свети Климент,* 94; Кузман, Димитрова, *Ohrid. Sub specie Aeternitatis*, 202.

спуштена и држи затворена правоаголна кожна футрола, а во десната, подигната во висина на градите, скалпел [1800].

Свети Дамјан стои фронтално, во благ контрапост. Претставен е како млад човек со ретка и кратка брада и кратка коса до над ушите. Облечен е исто како и св. Кузман, се разликува само во бојата на облеката. Врз долгата туника во розови тонови, порабена со дебела златна лента во долниот дел, носи кратка црвена туника опашана со каиш. Наметката во розови тонови е префрлена преку левата рака и се врзува над десното рамо. Во левата рака држи затворена футрола, десната рака, пак, е подигната високо и држи скалпел [1801].

Според иконографијата на светите лекари Кузман и Дамјан, во Мал Св. Климент бил претставен римскиот пар лекари [1802]. Светителскиот пар во Мал Св. Климент одговара на иконографските традиции негувани за нивниот лик на територијата на Охридската архиепископија [1803].

СВЕТИ КОНСТАНТИН (сл. 161) [1804.] Северната половина на западниот sид во првата зона претрпела големи оштетувања. Претставата веднаш до западниот влез е фрагментирано сочувана, само левата половина. Се работи за претставата на Св. Константин [1805] кој, веројатно, заедно со царицата Елена биле претставени

[1800]V. Parani, *Reconstructing the reality of images*, 204–205; Пајић, *Представе медицинских инструмената*, 65, 70–71, сл. 4, 9, 10, 24.

[1801] За иконографијата на светите лекари Кузман и Дамјан, v. Медић, *Стари сликарски приручници*, III, 413; David-Danel, *Iconographie des Saints medecins; Skrobucha, Kosmas und Damian;* Wittmann, *Kosmas und Damian*; Hadermann-Misguich*, Kurbinovo*, 240–243; Arch. Damianos of Sinai, *The Medical Saints*, 42–44.

[1802]Во Дечани се претставени сите три пара, v. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља*, 251, 259, нап. 180, 186, веројатно во припратата на црквата Воведение во Хиландар, v. Марковић, *Првобитни живопис*, 232 и во католиконот на светогорскиот манастир Пантократор (помеѓу 1363 и 1380, пресликано 1854), v. Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 317, 320, 321, 322, Σχ. 8.1.2, αρ. 122–123, 125–126, 128–129, 140–141, 153–154, 156–157, 223, 300–301. Во Свети Архангел во Варош, Прилеп (1270–1280) насликани се азиските и римските, v. Костовска, *Фигурите на мо*насите, 81, во наосот на Кучевише арабскиот и римскиот пар, v. Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 92.

[1803]Примери кај, v. Тодић*, Сликарство у доба краља Милутина*, 171, 182, 214, 294, 298, 313, 321, 323, 327, 331–332, 345, 348, 354–355; Ђорђевић, *Сликарство властеле*, 83, 92, 132, 139, 142, 146, 152, 154, 158, 171, 174, 180, 243, 250; Стародубцев, *Српско зидно сликарство I,* 192–194; II, 57, 81, 119, 134, 169, 170, 195, 226. Особено се битни претставите од црквите на територија на Охридската архиепископија, v. Гроздановˏ *Охридско sидно сликарство*, 38, 39, 41, 42, 48, 51, црт. 6, 92, црт. 25; 112, 143, црт. 43; 147, 152, 160; Bogevska-Capuano, *Les églises rupestres,* 54, n. 80, 130, n. 72; 185, 370, 563.

[1804]Симић, *Охрид,* 43, оштетениот лик на св. Константин, Симић, го идентификува како непознат владетел *„остатак фреске неког властелина или владара. Биће да је то био лик Андреја Гропе";* Гроздановˏ *Охридско sидно сликарство*, 152; Ћоровић-Љубинковић, *Црква стари Свети Климент,* 95.

[1805]За животот и делото на царот Константин Велики, v. R. MacMullen, *Constantine*, 139-156; P. Stephenson, *Constantine. Unconquered emperor*, Quercus 2010, 236, 256-278; Р. Радић, Константин

во овој простор. Царот Константин е претставен фронтално, во темносин дивитисион [1806], украсен со бисери, златен лорос вкрстен на градите кој, веројатно, бил префрлен преку левата рака [1807]. На лицето се забележува ретка кратка брада. Десната рака е подигната и свиена во лактот и покажува кон лево, веројатно кон крстот што вообичаено се слика помеѓу него и царицата Елена.

***

Живописот во првата зона на северниот sид е сосема изгубен. Над зоната стоечки светители, на јужниот и северниот sид течел фриз од бисти во медаљони, за кој зборувавме. На јужниот sид од исток кон запад се претставени: св. Ахилиј Лариски, св. Евстатиј, св. Авксентиј, Евгениј, Мардариј и Орест. На северниот sид биле насликани пет бисти од кои може да се препознаат само бистите на св. Христифор и св. Виктор. Светите Петтозарниците се насликани во појасот бисти во трите храма на болничката енорија, нивната иконографија не ја следи стандардната: во Св. Климент, Мардариј е претставен без својата карактеристична црвена капа, додека Авксентиј држи кутија во левата рака.

Велики: Надмоћ хришћанства. Београд 2010, 38; P. Maraval, *Constantin le grand. Empereur romain, empereur chrétien*, Paris 2011, 306–337; J. Bardil, *Constantine, divine emperor*, 218-325.
[1806]Kyutchoukova, *Etude sur les insignes,* 128.
[1807]За потеклото и иконографијата на лоросот, v. Piltz, *Loros-ett bysantiniskt,* 8-15.

СТИЛСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ

Во стилски поглед, живописот на Мал Св. Климент манифестира скоро традиционален ликовен пристап кон решавањето на сликаната програма. Од фрагментрано сочуваното сликарство можеби не може да се реконструира во целост програмата, но лесно може да се забележи дека работеле двајца сликари, мајстор и учник.

Главниот сликар, веројатно и самиот учествувал во живописувањето на тремот на Св. Богородица Перивлепта, чие сликарство влијаело да претстави нежно моделирани ликови, користејќи ненаметливо естетизирано сликарство преку акцентирање на формалната убавина во прикажувањето на ликовите и особено со топлата колористичка палета. Негово дело се фигурата на Богородица во Благовестите и претставите на св. Климент, св. Никола и св. Наум насликани во првата зона на јужниот ѕид, како и композицијата на Богородичното успение. Тој слика елегантни, издолжени овални ликови, со високи чела, тенки носеви и мали усни. Експресивни, бадемасти очи со меланхоличен поглед. Ликот на Богородица од Благовестите е еден од најубавите помеѓу ансамблите од овој период (сл. 134), цртите на лицето оддаваат дека сликарот не следел шаблон, туку најверојатно користел пример од реалниот живот.

Фигурите се грациозно артикулирани, со чувство на движење. Се чувствува влијанието на контрапостно преставување и покрај прифатениот византиски формализам.

Длабоки, каскадни набори паѓаат со остри нагласоци, скоро со метален сјај(во изведбата на металните делови од облеката). Самата облека е комплексна, составена од неколку слоеви кои се преклопуваат реалистично.

Единствената сочувана композиција во која ја препознаваме раката на главниот мајстор, Успението на Богородица е композиција со мноштво учесници, но со ред и хиерархиско скалирање, со што Христовата фигура во центарот и Богородичиниот одар јасно ги оддвојуваат останатите учесници и го свртуваат вниманието на гледачот кон централниот настан.

Во неговата палета доминираат длабоката лапис лазули сина, темна црвена, окер златна и смарагдна зелена. Користи суптилна градација во сенчањето со златни нагласоци кај фигурите на Богородица и Христос. Во позадината доминираат празни полиња во темносина и зелена боја.

Соработникот или ученикот на главниот мајстор ги насликал композициите од Големите празници на јужниот ѕид, фризот со светители во медалјони на јужниот и северниот ѕид, како и претставите во олтарот. Сликарството на овој мајстор се карактеризира со недоволно познавање на формите, нивно невешто формулирање, како и неумешен цртеж.

Претставата на Богородица во конхата на олтарот е слаб обид да се копира претставата од Перивлепта. На лицето фали благородност и емпатија, додека фигурата е здрвена со нееднакви пропорции. Фигурите се груби, со здрвени движења и гротескно издолжени екстремитети (Христовата претстава во Крштевањето).

Композициите се пренатрупани, со голем број учесници во обид да се постигне симетрија. Заради големата оштетеност на композициите не може да се увиди архитектонската концепција. Кај композициите во кои преовладува пејзаж (Крштевањето и Воскресението на Лазар) сликарот направил обид да претстави стилизирани карпи и дрва кои ја врамуваат нарацијата.

За неговата сликарска палета не може да се зборува бидејќи фреските го изгубиле оригиналниот колорит.

Сликарството е лишено од експерименти, креативна слобода и стилски новитети, се надоврзува на творештвото на големите охридски работилници од претходните децении на XIV век. Работејќи под големо влијание на најдобриот охридски сликар од капелите на Света Богородица Перивлепта, како и главниот мајстор на Богородица Болничка, зографите на Климентовата црква настојувале да внесат енергија во обликувањето на формите и моделирањето на претставите. Добро концептирани, со голем број детали, композициските структури покажуваат обид за динамично аранжирање, особено во поглед на распоредот на фигурите. Авторите на фрескоживописот на црквата Мал Свети Климент ги одржале во живот ликовните традиции на своите претходници во охридската уметничка средина од осмата деценија на XIV век. Тие се рефлексија на

транзициониот период, сè уште во византиски дух, но под длабока импресија на политичките превирања.

ОРНАМЕНТАЛЕН УКРАС

Орнаменталниот украс има посебно место и функција во рамки на иконографската програма на живописот, нејзината форма е секогаш прилагодена на расположивиот простор [1808]. Преку орнаменталниот украс се стимулира динамиката и ритамот на живописот, на тој начин внесувајќи живот и прегледност во следењето на текот на богословските раскажувања искажани преку илустрираните композиции и личности. Живописот во трите цркви од охридската болничка енорија содржи фрагментиран орнаментален украс, кој е различен и се дели на: бордури, цокле и украси кои се насликани на страничните делови, околу нишите на проскомидиите и ѓаконикоите. Тука спаѓаат и крстовите со криптограми кои се наоѓаат на двете страни од влезовите во храмовите.

Во трите болнички цркви присутни се декоративни украси кои изразуваат дводимензионалност и тридимензионалност. Декоративните мотиви кои се насликани во охридските цркви не отстапуваат од карактеристиките и изгледот на орнаменталните украси, присутни во монументалното сликарство на XIV век.

БОРДУРИ. Во сите три храма на охридската болничка енорија хоризонталните регистри, во некои случаи и по вертикала, се поделени со едноставни и сложени бордури.

Сводовите се одделени од ѕидовите на црквите со едноставна црвена бордура – лента.

[1808]А. Нитић, *Сликани орнаменти у Дечанима. Мотиви и распоред*, in: Зидно сликарство Дечана, 473-512. За значењето на орнаменталниот украс со дополнителна литература, v. М. Марјановић, *Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису*, in: Зидно сликарство Дечана, 513-533; Габелић, *Лесново*, 138; А. Атанасоски, *„За потеклото на орнаменталните мотиви од ѕидното сликарство на спомениците во Македонија“,* Научно списание Хоризонти, Битола 2006, 253; Д. Миловановић, *Освежавање меморије – Орнаменти српских средновековних фресака,* Музеј примењене уметности, Београд 2013, 32.

Едноставна црвена бордура (сл. 162) ги врамува композициите (како што се на пр. композициите од Големите празници, композициите од Христовите страдања), делови од композиции (како што се Благовестите или Вознесението) хоризонталните фризови, воопшто, поединечните светителски претстави (светителските претстави во олтарите на трите цркви), претставите во нишите на проскомидиите и ѓаконикоите.

Сложена бордура (сл. 163) се сретнува само во црквата Мал Св. Климент, на две места на јужниот и северниот ѕид. Имено, дебел вертикален појас кој имитира мермер во розови тонови, ги дели двата дела од композицијата Христово Вознесение од зоната на светителски претстави во медалјони.

СЛИКАН УКРАС ОКОЛУ НИШАТА НА ПРОСКОМИДИЈАТА. Во сите три цркви вертиканите полиња кои се дел од источниот ѕид, добиле сликана декорација. Единствено во црквата Св. Богородица Болничка, декорацијата е изгубена и денес останале празни бели полиња. Во црквата Св. Никола Болнички (сл. 164), орнаменталниот украс во тесното правоаголно поле, од десната страна на нишата од проскомидијата го изгубило првобитниот колорит. Украсот денес, е сведен само на бела боја. Сочуван само во горната половина на правоаголното поле, насликан е брановиден ластар на кој се надоврзуваат листови од винова лоза и нерасцутени пупки.

Во црквата Мал Св. Климент, на правоаголното поле, од десната страна на нишата од проскомидијата, на темносина позадина е претставен висок свеќник со свеќа (сл. 165). Полето над нишата на проскомидијата е поделено на седум помали, бели триаголни полиња, во кои е претставен брановиден ластар со ситни, неразвиени ливчиња и нерасцветани пупки, во црвена и црна боја, кои се менуваат наизменично.

СЛИКАН УКРАС ОКОЛУ НИШАТА НА ЃАКОНИКОНОТ. Правоаголното поле кое се наоѓа на левата страна од нишата на ѓакониконот во Св. Никола Болнички е исполнето со сличен орнамент како и полето на десната страна од нишата на проскомидијата, само што овој орнамент ја задржал оригиналната боја (сл. 166). На темносина основа е насликан брановиден ластар, околу кој се неразвиени пупки и по еден отворен, осмолистен цвет. Ластарот е во златножолта боја.

Декорацијата околу нишата на ѓаконикoнот во Мал Св. Климент е поделена на осум триаголни полиња кои ја опкружуваат целата ниша, во кои се развива брановиден ластар кој се свиткува во концентричен круг(сл. 167). Ластарот е исполнет со неразвиени пупки и трња, насликан во црна и црвена боја, кои се менуваат наизменично.

ЦОКЛЕ. Од приземниот сликан појас, во трите болнички цркви, скоро ништо не е сочувано. Сочувани се само горните делови на одредени полиња во олтарниот простор, јужниот и западниот ѕид во Св. Никола Болнички, мали фрагменти на северниот ѕид во олтарот и јужниот ѕид во наосот на црквата Богородица Болничка, фрагмент во просторот под нишата на ѓаконикoнот во Мал Св. Климент. Од сочуваните фрагменти може да се увиди различниот пристап и желбата за декоративност на различните сликари на болничките цркви, како и развојот на орнаментот во просторот на цоклето во XIV век.

Св. Никола Болнички (сл. 168 и 169), сликаниот појас на цоклето е сочуван во главната олтарна апсида, под нишата на ѓаконикoнот и на северниот и јужниот ѕид, каде иако на моменти е оштетено и го изгубило колоритот, сепак, нема промена од утврдената декорација. Во зоната на цоклето во апсидата, веднаш под Литургиската служба на архијереите, се насликани три црвени правоаголни полиња, врамени со бела лента. Овие црвени полиња се исполнети со извиени ластери од винова лоза, насликани со зелена боја. Останатите делови од цоклето во олтарот, полето под нишата на ѓаконикoнот и полето под претставата на св. Кирил Александриски се црвени полиња без дополнителна декорација. Појасот на цоклето на јужниот и западниот ѕид е составен од правоаголни полиња, воокvирени со бела рамка, на кои наизменично се менуваат црвени и темносини полиња, без забележлива дополнителна декорација.

Св. Богородица Болничка (сл. 170 и 171) содржи фрагментарно сочувана декорација на северниот ѕид во олтарот, под композицијата Визијата на Св. Петар Александриски, фрагмент под нишата на ѓаконикoнот, фрагмент на јужниот ѕид, веднаш до олтарната преграда, под претставите на св. Никола и св. Климент и мал фрагмент, дел од првичната декорација на храмот, на северниот ѕид, под композицијата на Деизисот. Зоната на цоклето во олтарот се состои од

фрескоимитација на мермерна оплата, големи квадратни полиња кои по дијагонала се поделени на по четири триаголни дела кои, пак, во внатрешниот дел се исцртани со црвени линии што имитираат мермер. Плочите се странично воокvирени со дебела црвена цик-цак линија, која личи на архитектонската декорација на запчеста опека. Во зоната на цоклето на јужниот sид, по претставите на св. Никола и св. Климент е насликан, многу деликатен орнамент, со темнозелена линија се извиваат концентрични ластари, по цела должина исполнети со нерасцветани сини и црвени пупки. Ластарот формира три круга во чие средиште е по еден лотосов цвет во жолтеникаво розев тон. На фрагментираната фреска во зоната на цоклето на северниот sид, под претставата на Богородица од Дејзисот, сочуван е долг појас обрабен со црвена лента, на темносина позадина се насликани стилизирани бели лилјани. Овој фрагмент, веројатно припаѓал на живописот од првата фаза.

Во црквата Мал Св. Климент (сл. 172), декоративниот орнамент се сочувал фрагметирано под нишата на ѓаконикonот и по должината на јужниот sид. Правоаголното поле под нишата на ѓаконикonот ја задржало сликаната декорација во горниот десен агол, додека на останатиот дел сочувани се само по линии или нерасцветани пупки. Полето било поделено по дијагонала лево и десно, со што и се формирани четири еднакви триаголници. По вертикала, горниот и долниот се исполнети со ластари кои формираат по три концентрични круга испишани со темносина боја. На триаголните полиња во хоризонтала, исликани се црвени ластари кои, исто така формираат по три концентрични круга. Ластарите се исполнети со нерасцветани пупки. Зоната на цоклето на јужниот sид претставува една долга, континуирана темносина лента, на која е насликан брановиден ластар во бела и црвена боја со расцветан цвет во средината на секој круг. Декорацијата личи како обид за имитација на декорацијата на цоклето на северниот sид во Богородица Болничка (декорацијата на цоклето од првата фаза).

КРСТОВИ СО КРИПТОГРАМИ. Крстот, без разлика дали е претставен фигуративно или само како симбол, претставува најпродорниот и

најпопуларниот предмет во византиската уметност[1809]. Покрај реликвиите, знакот на раката со кој се прави крст, така и неговото ликовно илустрирање, се сметало дека има голема апотропејска моќ[1810]. Претставите на Чесниот крст пропратени со акроним, најпрво се појавиле во византиската нумизматика, може да се следат од првата половина на VIII век. Тие го истакнувале победничкиот карактер на голготскиот крст и Христовиот триумф над смртта, користејќи го натписот IC XC NI KA [1811].

Во монументалното сликарство претставите на Чесниот крст започнуваат да се појавуваат, според сочуваните примери, после иконоборечкиот период, од втората половина на IX век, и стануваат особено раширени од периодот на комненската власт. Најчесто се претставувани на страните од влезовите во црквите и во проодите помеѓу одредени делови во црквата, како и на страните на прозорите или на лунетите над прозорските отвори и лунетите. Во олтарот, пак, покрај на прозорите и проодите, биле претставувани и на чесната трпеза, во нишите на проскомидијата и ѓаконикон, на делови од олтарната преграда, како и антиминот. Ваквите програмски решенија се сметаат за дополнителна врска со профилактичката, апотропејската сила на крстот [1812].

Во трите болнички цркви сочувани се фрагментирано. Во Св. Никола Болнички крстовите со криптограми се сочувани на двете страни од влезот во

[1809]За генерален преглед, v. E. Dinkler, E. Dinkler, Kreuz I, *Lexikon zur byzantinischen Kunst 5* (1991), 1-219.

[1810]A. Frolow, *IC XC NI KA*, Byzantiiwslavica 17, 1956.

[1811]Ch. Walter, *IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross*, Revue des etudes byzantines 55 (1997) 194; исто така, v. idem., *The iconography of Constantine the Great,* 140.

[1812]За крстовите со т.н. криптограми и нивното симболично значење, v. Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима*, ЗЛУМС 2 (1966) 172, 174; G. Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècle*, in: Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev, ed. S. Dufrenne, Paris 1979, 1–13; Г. Суботић, *Упутство за израду антиминса у светогорском рукопису XV века*, ЗРВИ 23 (1984) 196, 203; Walter, *IC XC NI KA. The apotropaic function*, 193–220; С. Габелић, *Линеарно сликарство Сисојевца. Прилог истраживањима монументалног нефигуралног сликарства*, in: Трећа југословенска конференција византолога. Крушевац 10–13 Мај 2000, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 417–439; I. Bentchev, *Monogramme und Akronyme als Ikonenaufschriften*, Hermeneia – Zeitschrift für ostkirchliche Kunst 18/3–4 (2002) 57–64; T. A. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (непубликувана докторска дисертација, достапна на academia.edu), 334–336; Е. Мутафов, *Криптограмите и билингвизмът на Палеологовото изкуство,* Patrimonium. Mk 7–8 (2010) 251–260. За крстот како апотропејски симбол, v. и А. В. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Θεσσαλονίκη 2010, 137–142; М. Марковић, *Средњовековне претставе крстова са „криптограмима" који се односе на светог цара Константина Великог*, Ниш и Византија, XI (2012), 123-133.

наосот на јужниот sид и еден крст, на источната страна од западниот влез (сл. 173 и 174) [1813]. Во Св. Богородица Болничка не е сочувана декорација на страничните полиња од западниот влез во наосот. Во Мал Св. Климент се сочувани: еден крст(сл. 175), на источната страна од западниот влез во наосот и по половина од декорацијата и крстовите со криптограм на јужниот влез (сл. 176), кој бил зазидан во половината од минатиот век, со што се уништила декорацијата на овој простор. Сите пет крстови се од истиот тип, акроними што се однесуваат на Христос, како Бог или Син Божји, кој е извор на животот и светлоста, победник над смртта. Голготскиот крст е насликан во црвена боја, од под завршетокот се извиваат, во два правци, лево и десно вегетабилени орнаменти. Околу краковите на крстот е испишан акронимот IC XC NI KA. Единствен крст насликан на јужната страна од западниот влез ги има акронимите IC XC и гулаб, свртен кон исток, едната нога е положена на подолгиот крак од крстот, а другата е подигната.

[1813] Крстовите со криптограми од св. Никола Болнички се забележани и објавени кај Г. Бабиќ, cf. Babić, *Les croix à cryptogrammes*, 6.

ЗАКЛУЧОК

Изградбата и живописувањето на трите болнички цркви одбележуваат три различни развојни фази на уметничко творештво на територијата на архиепископскиот град, раздалечени една од друга по приближно дваесетина години. Трите цркви се градителски и сликарски потфат на локални архитектонски тајфи и ликовни ателјеа. Трите храма се и ктиторства на личности со сосема различни социјални статуси и финансиска моќ, што директно се рефлектирало, пред сè, во програмскиот концепт и техничката изведба на ликовните ансамбли.

Сложената тематика која се карактеризира со импозантен број на иконографски детали за сликарски ансамбли кои располагале со ограничен архитектонски простор, одговара на високата социјална и политичка позиција на ктиторите на овие три храма. Сликаните ансамбли, сочувани, пред сè,, во олтарот и наосот на црквите се одликува со употреба на традиционални иконографски решенија со инвентивни обиди на додавање на оригинални елементи, нетипични за охридскиот ликовен круг.

Уметничката традиција на средновековен Охрид се огледала во содржината на тематската програма, иконографското обликување на композициите и поединечните светителски претстави. Тоа е сосема вообичаено со оглед дека се изработени од уметничко ателје или ателјеа кои твореле во градското јадро на Охрид, но и надвор од Охрид. Еден таков пример, каде што работеле болничките сликари е Марковиот манастир, од каде донеле иконографски комплицирани теми по облик и содржина, како што е Небесната литургија, композициите од Страдањата и поединечни елементи во рамки на композициите од Големите празници. Локалната традиција на средновековен Охрид имала влијание при изборот на светителски застапници, нивните култови и почитување (како што се свети Пантелејмон, свети Никола, светите воини

Теодори – Тирон и Стратилат, свети Ѓорги, свети Никита, свети Мина, светите Петтозарници, светите Константин и Елена). Од светителските претстави мора да ги одвоиме претставите на свети Климент и свети Наум, кои во болничките цркви добиле особено внимание, претставувајќи ги најблиску до најсветиот дел од храмот, како и најблиску до верниците. Истакнато место во живописите на црквите во охридското Болничко Маало добиле и светите лекари. Нивното истакнување и почитување е разбирливо кога ќе се земе во предвид дека трите храма припаѓале на болницата, храмови во кои под грижата на охридското сестринство, верниците се исцелувале не само телесно туку и духовно. Претставите на светите лекари Кузман и Дамјан, свети Пантелејмон, се претставени во првата зона на светители во цел раст, во зоната на светители во медалјони, најблиску до верниците.

Сликарите на трите болнички цркви нашле примери во обликувањето и конципирањето на живописот во сликаните ансамбли на големите Света Софија и Света Богородица Перивлепта, веројатно и свети Јован Богослов – Канео, како и подоцна, северната и јужната капела на Света Богородица Перивлепта. Искуството кое го стекнале во изведбата на живописот на Марковиот манастир директно влијаело врз збогатувањето на иконографските теми.

Сликаните ансамбли на трите цркви се ктиторство на лица кои имале различна позиција и статус во рамки на црковната хиерархија. Особеностите на живописот се изразени и преку статусот на нивните ктитори.

Црквата посветена на Свети Никола била ктиторство на првиот српски архиепископ на охридскиот престол, архиепископот Никола. За неговата личност не постојат податоци пред да биде поставен на оваа функција во Охрид. По неговото доаѓање во Охрид, тој подигнува мал храм, условно, за неговата резиденција. Живописот во малиот храм посветен на св. Никола е рефлексија на личноста на самиот архиепископ. Тоа е исполнето со доза на конзервативизам и класицизам, со исклучително чувство на смиреност и достоинство. Истовремено, претставува ризница на илустрирани догматски текстови, кои ја прават личноста на архиепископот Никола уште поинтригантна. Суптилно вметнатите елементи од владетелската идеологија (царската облека на архангелите во олтарната

апсида, империјалниот костим на светите Константин и Елена, Душата на праведниците во раката Божја, која ги поврзува членовите на владетелското семејство со Светото семејство и, секако, ктиторската композиција на фасадата на јужниот ѕид). Барањата и желбите на ктиторот биле насочени кон идејата за функционално светителско застапништво и политички легитимитет на новиот српски суверен.

Смиреният тон кој преовладува во Свети Никола Болнички, не постои во сликарството на Света Богородица Болничка. За програмската концепција на првата фаза од живописот не може многу да се зборува, бидејќи сочуваниот живопис е фрагментиран. Ктитор на првичната архитектура и сликарство бил многупочитуваниот, игуменот на Светиклиментовиот манастир, Јаков. Припаѓал на највисокиот црковен слој и, секако, бил високообразован, но фрагментираното сликарство не ни дозволува да направиме подетална анализа. Одреден период подоцна, врз црквата било интервенирано и во архитектура и во живописот. Ктиторот на оваа интервенција, според претставата до влезот на јужниот ѕид, бил на архиепископската позиција во охридската црква во осмата или деветтата деценија на XIV век. За неговата личност, како и оправданоста на неговата постапка изнесено е погоре во текстот. Новата интервенција резултирала со комплицираност и динамика, не само на архитектонските форми туку и во програмската концепција на живописот. Од традиционалните тематски рамки се направил исчекор при осмислувањето на композициите, чии аналогии може да ги бараме во големите сликарски ансамбли. Тематското богатство и разновидноста на фреските во црквата Света Богородица Болничка е базирано врз сложени идејни основи. Средновековното богословско учење за единството на небесната и земната литургија, кои се изведуваат истовремено и на небесниот и на земниот олтар, нашле своја ликовна интерпретација во композициите во првата зона на олтарот и во највисоката зона и на сводот на попречниот травеј. Идејата на земниот двор како дел од небесниот е изразена преку претставите на светите воини маченици во дворска-благородничка облека, во првата зона и во зоната на светителски претстави во медалјони.

Интересот на ктиторот кон богословските и литургиските текови од втората половина на XIV век, е изразен преку сочуваниот живопис во олтарот и

наосот. Во овој период под влијание на богослужбите доаѓа до зголемување на темите, содржината и распоредот на тематската програма, што се забележува во Богородица Болничка (Богородица со Христос Емануел од типот порфирна школка во апсидата, Визијата на св. Петар Александриски, циклусот Христови страдања, Небесната литургија и др.). Особено е видлива врската помеѓу иконографските елементи во композициите и црковната поезија. Нагласени се мотиви кои потекнуваат од химните, каноните, псалмите, тропарите и молитвите, изразени преку ликовен јазик или испишан стих (покрај претставата на старозаветниот свештеник Мелхиседек и на лентата од медалјонот на Пантократорот на сводот по попречниот травеј).

Малата црква посветена на градскиот заштитник, т.н. Мал Свети Климент, била ктиторство на свештеникот во болничката енорија, Стефан. Просторниот концепт на живописот требало да одговори на намената на храмот, која била фунерарна капела за семејството на ктиторот и верниците на четвртата енорија на болницата. Фрагментираното сликарство ни дозволува да кажеме дека тоа соодветно одговорило на барањата на ктиторот, (пред сè, преку пораките илустрирани во Успението, копјето што го раздробува Агнецот, присуството на светите Петтозарници и насликаниот свеќник со запалена свеќа до нишата на проскомидијата).

Идејните мисли искажани преку јазикот на сликата, придонесуваат кон еден мал поглед на историските прилики во архиепископскиот град. Трите ансамбли кои настанале во три различни временски периоди на XIV век, се резултат на различни културни, државно - политички и црковни прилики.

ЛИТЕРАТУРА СО СКРАТЕНИЦИ

ВВ = Византийский временник, Москва

ВИИНЈ = Византијски извори за историју народа Југославије, I–VI, Београд 1955–1986.

ГСНД = Гласник на Скопското научно друштво, Скопје

ЗМСЛУ = Зборник Матице српске за ликовне уметности, Нови Сад

ЗНМ = Зборник Народног музеја, Београд

ЗРВИ = Зборник радова Византолошког института, Београд

ЗФФ = Зборник Филозофског факултета, Београд

ИГ = Историјски гласник, Београд

ИСН = Историја српског народа I–III, Београд 1981–1983.

ИЧ = Историјски часопис, Београд

ЛССВ = Лексикон српског средњег века, edd. С. Ћирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999.

ПКЈИФ = Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд

Споменик СКА = Споменик Српске краљевске академије, Београд

ССА = Стари српски архив, Бања Лука – Београд

ХЗ = Хиландарски зборник, Београд

ΑΑΑ = Αρχαιλογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών, Атина

ΔΧΑΕ = Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Атина

ΕΕΒΣ = Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, Атина771

AB = Analecta Bollandiana

Art Bull = Art Bull

BHG = Bibliotheca hagiographica graeca, I–III, ed. F. Halkin, Брисел 1957 (18951).

Bibl SS = Bibl SS , I–XII, 1961–1970 Рим.

BMGS = Byzantine and Modern Greek Studies, Бирмингем

BF= Byzantinische Forschungen, Амстердам

BZ = Byzantinische Zeitschrift, Минхен

CA = Cahiers Archeologiques, Париз

DOP = Dumbarton Oaks Papers, Вашингтон

JÖB=Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Виена

LChI = Lexikon der christlichen Ikonographie, I–VIII, edd. E. Kirschbaum, W. Braunfels, Freiburg im Breisgau 1968–1976.

OCP = Orientalia Christiana Periodica, Рим

ODB, I–III, ed. A. P. Kazhdan, Oxford 1991.

PG = J.-P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series graeca, t.1–161, Paris 1857–1866

PL = J.-P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series latina

RbK= Reallexikon zur byzantinischen Kunst, edd. K. Wessel, M. Restle, I– (Stuttgart 1966–).

REB = Revue des études byzantines, Париз

Айналов, Византийская живопись = Д. В. Айналов, Византийская живопись XIV века, Петроград 1917.

Алексић, Наследници Мрњавчевића = В. Алексић, Наследници Мрњавчевића и територије под њиховом влашћу од 1371. до 1395. године, Београд 2012 (необјавена докторска дисертација).

Алексић, О неким одликама државног уређења = В. Алексић, О неким одликама државног уређења у земљи краља Вукашина и краља Марка, in: Научни диалози, сборник посветен на 10-годишнината от научното партньство между Филологическия и философския факултет на университетите във Велико Търново и Ниш, Велико Търново 2012, 255–270.

Ангеличин-Жура, Пештерните цркви = Г. Ангеличин-Жура, Пештерните цркви во Охридско-Преспанскиот регион (Р. Македонија, Р. Албанија, Р. Грција) Струга 2004.

Ангелов, Из старата българска, руска и сръбска литература = Б. С. Ангелов, Из старата българска, руска и сръбска литература, III, София 1979.

Андрејић, Доња Каменица = Ж. Андрејић, Доња Каменица – Каран – Велуће – Рамаћа. Цртежи фресака и архитектуре, Рача 2012.

Апокрифи новозаветни = Апокрифи новозаветни, ed. Т. Јовановић Београд 2005.

Арх. Сергий, Полный месяцеслов Во- стока, II, Владимир 1901, 285-286.

Архиепископ Данило и други, Животи краљева = Архиепископ Данило и други, Животи краљева и архиепископа српских, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866.

Архиепископ Данило, Животи краљева = Архиепископ Данило, Животи краљева и архиепископа српских, прев. Л. Мирковић, Београд 1935.

Архимандрит Киприан, Евхаристия = Архимандритъ Киприанъ, Евхаристия, Париж 1947.

Атанасовски, Македонија во XIV век = А. Атанасовски, Македонија во XIV век, Тетово 2009.

Атанасоски, „За потеклото на орнаменталните = А. Атанасоски, „За потеклото на орнаменталните мотиви од sидното сликарство на спомениците во Македонија“, Научно списание Хоризонти, Битола 2006, 253.

Афанасьева, Чинопоследование Великого освящения воды = Т. Афанасьева, Чинопоследование Великого освящения воды на Богоявление в славянских служебниках XI–XV вв., Palaeobulgarica 3 (2004) 25–45.

Аџиевски, Пелагониа = К. Аџиевски, Пелагониа во средниот век, Скопје 1994.

Бабић, На маргинама = Б. Бабић, На маргинама историје манастира Трескавца, ЗЛУ 1 (Нови Сад 1965).

Бабић, Христолошке распаре = Г.Бабић, Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору внзантијских цркава, ЗЛУМС 2 (1966)

Бабић, Владарске инсигније = Г. Бабић, Владарске инсигније кнеза Лазара, in: О кнезу Лазару, Београд 1975, 65–79.

Бабић, Епитети Богородице = Г. Бабић, Епитети Богородице коју дете грли, ЗМСЛУ 21 (1985) 261–174.

Бабић, Иконографски програм = Г. Бабић, Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина, in: Византијска уметност почетком XIV века, ed. С. Петковић, Београд 1978, 105–121.

Бабић, Краљева црква = Г. Бабић, Краљева црква у Студеници, Београд 1987.

Бабић, Литургијске теме = Г. Бабић, Литургијске теме на фрескама Богородичине цркве у Пећи, in: Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 378–382.774

Бабић, О живописаном украсу = Г. Бабић, О живописаном украсу олтарских преграда, ЗМСЛУ 11 (1975) 8–36.

Бабић, О Преполовљењу празника = Г. Бабић, О Преполовљењу празника, Зограф 7 (1977) 23–27.

Бабић, Циклус Христовог детињства = Г. Бабић, Циклус Христовог детињства у пределу с хумкама на фресци у Грацу, Рашка баштина 1 (1975) 49–57.

Бабић, Епитети Богородице = Г. Бабић, Епитети Богородице коју дете грли, ЗМСЛУ 21 (1985).

Бабић, Низови портрета = Г. Бабић, Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријарха у зидном сликарству (XII–XVI в.) in: Научни скуп Сава Немањић – Свети Сава, Историја и предање, Београд 1979, 319–340.

Бабић, Панић, Богородица Љевишка = Г. Бабић, Д. Панић, Богородица Љевишка, Београд 1975.

Баласчевъ, Кореспонденция между = Г. Баласчевъ, Кореспонденция между Цариградския патриархъ и Охридския архиепископъ отъ XV векъ, Минало, кнь. 1-2, София, 1909, 3-15, 123—135;

Бакалова, Беренде = Е. Бакалова, Стенописите на црквата при село Беренде, Софија 1976.

Бакалова, Житието на св. Петка = Е. Бакалова, Житието на св. Петка Търновска в късносредновековното изкуство на Балканите, Родина 2 (1996) 57–83.

Бакалова, Стенописите = Е. Бакалова, Стенописите на ц'рквата при село Беренде, София 1976.

Балабанов, Нови податоци = К.Балабанов, Нови податоци за црквата св. Никола Болнички во Охрид, КН, Скопје 1961.

Балабанов, Николовски, Ќорнаков, Споменици на културата = К. Балабанов, А. Николовски, Д. Ќорнаков, Споменици на културата на Македонија, Скопје 1980.

Баришић, Чуда Димитрија Солунског = Ф. Баришић, Чуда Димитрија Солунског као историски извори, Београд 1953.

Барсовь, Древнерусские памятники = Е.В. Барсовь, Древнерусские памятники священного венчания царей на царство в связи с греческими их оригиналами. С историческим очерком чинов царского венчания в связи с развитием идеи царя на Руси, Москва 1883.

Башић, Примери инвеституре владара = Ј. Башић, Примери инвеституре владара у српској средњовековној уметности, Зборник Народног музеја у Пожаревцу, VIMINACIUM 17 (2014) 147–181.

Беловић, Раваница = М. Беловић, Раваница, историја и сликарство, Београд 1999.

Бибиков, Византийский прототип = М. В. Бибиков, Византийский прототип древнейшей славянской книги: Изборник Святослава 1073 г., Москва 1996.

Благојевић, Државна управа = М. Благојевић, Државна управа у српским средњовековним земљама, Београд 1997.776

Благојевић, Немањићи и Лазаревићи = М. Благојевић, Немањићи и Лазаревићи и српска средњовековна државност, Београд 2004.

Благојевић, Савладарство у српским земљама = М. Благојевић, Савладарство у српским земљама после смрти цара Уроша, ЗРВИ 21 (1982) 183–212.

Богдановић, Инвентар ћирилских рукописа = Д. Богдановић, Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI–XVII век), Београд 1982.

Богдановић, Каталог ћирилских рукописа = Д. Богдановић, Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара, Београд 1978.

Богдановић, Две редакције стиховног пролога = Д. Богдановић, Две редакције стиховног пролога у рукописној збирци манастира Дечана, Упоредна истраживања 1 (1975) 37–72.

Богдановић, Метод описа рукописа = Д. Богдановић, Метод описа рукописа у Археографском одељењу народне Библиотеке СРС у Београду, Библиотекар, год. XX, 5, Београд 1968, 371.

Богдановић, Претече исихазма = Д. Богдановић, Претече исихазма у српским зборницима XIV века, Cyrillomethodianum 5 (1981), 202.

Бойчева, Типология и семантика = Ю. Бойчева, Типология и семантика на епитрахила. Иконографски схеми на изображенията вярху някои византийски епитрахили от XV–XVI век, Проблеми на изкуството 2 (1996) 38–43.

Бојанин, Лечење биљем = С. Бојанин, Лечење биљем у средњовековној Србији. Основни преглед, Годишњак за друштвену историју 1 (2012) 7–34.

Бошковић, Неколико натписа = Ђ. Бошковић, Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава, Споменик СКА 87 (1938) 1–19.778

Българско средновековно културно наследство = С. Николова, М. Йовчева, Т. Попова, Л. Тасева, Българското средновековно културно наследство в сбирката на Алексей Хлудов в Държавни исторически музей в Москва. Каталог, София 1999.

Вагнер, Византийский храм = Г. К. Вагнер, Византийский храм как образ мира, ВВ 47 (1986) 174–180.

Василески, Манастир Св Никола Шишевски = А. Василески, Манастир Св Никола Шишевски, in: Е. Димитрова et al., Матка. Културно наследство, Скопје 2011, 214–220.

Васильевский, Epirotica saeculi XIII = В. Г. Васильевский, Epirotica saeculi XIII: Изъ переписки Іоанна Навпактскаго, ВВ 3/2 (1986) 233–299.

Васић, Жича и Лазарица = М. Васић, Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века, Београд 1928.

Велев, Македонскиот книжевен XIV век = И. Велев, Македонскиот книжевен XIV век, Скопје 1996.

Велики канон = Велики канон светог Андреја Критског, прев. епископ Артемије, Београд 2007.

Велики минеи четии = Макарий митрополит, Велики минеи четии, октябрь, т. 6, Санкт Петерсбургь 1880.

Велики Требник = Велики Требник, ed. Јустин Сп. Поповић, Призрен 1993.

Веселиновић, Патријарх Јоаникије = Р. Л, Веселиновић, Патријарх Јоаникије, Гласник Српске православне цркве, 9, Београд 1946, 131-133

Војводић, Представе светитељки = Д. Војводић, Представе светитељки хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије, Београд 1988 (дипломски труд одбранет на Филозофскиот факултет во Белград), 142-208.

Војводић, Портрети = Д. Војводић, Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати, in: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 265–297.

Војводић, Прилог познавању = Д. Војводић, Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији, in: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 537–563.

Војводић, Прилог ишчитавању = Д. Војводић, Прилог ишчитавању иконографског програма живописа у Ариљу. Наос и олтарски простор, Гласник Друштва конзерватора Србије 20 (1996) 91–96.

Војводић, Прилог ишчитавању иконографског програма =Д. Војводић, Прилог ишчитавању иконографског програма живописа у Ариљу. Наос и олтарски простор, Гласник Друштва конзерватора Србије 20 (1996) 91–96.

Војводић, О ликовима старозаветних првосвештеника = Д. Војводић, О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века, ЗРВИ 37 (1998) 121–150.

Војводић, Свети Ахилије = Д. Војводић, Зидно сликарство цркве светог Ахилије у Ариљу, Београд 2005.

Војводић, Идејне основе = Д. Војводић, Идејне основе српске владарске слике у средњем веку, Београд 2006 (непубликована докторска дисертација).

Војводић, О живопису Беле цркве Каранске = Д. Војводић, О живопису Беле цркве Каранске и сувременом сликасрству Рашке, 31 (2005–2006) 135–151.

Војводић, Персонални састав слике власти = Д. Војводић, Персонални састав слике власти у доба Палеолога. Византија – Србија – Бугарска, ЗРВИ 46 (2009) 409–433.

Војводић, Укрштена дијадима = Д. Војводић, Укрштена дијадима и торакион. Две древне и неуобичајне инсигније српских владара у XIV и XV веку, in: Трећа781 југословенска конференција византолога, edd. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд-Крушевац 2002, 250–273.

Војводић, Представе св. Климента Охридског = Д. Војводић, Представе св. Климента Охридског у зидном сликарству средњовековне Србије, in: Византијски свет на Балкану, I, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 145–165.

Војводић, Павловић, Црква „Тамница“ код Ајноваца = Д. Војводић, Д. Павловић, Црква „Тамница“ код Ајноваца у позном средњем веку, Косовско-метохијски зборник 6 (2015) 9–60.

Војводић, Слика световне и духовне власти = Д. Војводић, Слика световне и духовне власти у српској средњовековној уметности, ЗМСЛУ 38 (2010) 35–78.

Вукашиновић, Теолошко тумачење чина освећења = В. Вукашиновић, Теолошко тумачење чина освећења литургијског простора код Срба у XIII и XIV веку, in: Манастир Студеница. 700 година Краљеве цркве, ed. Љ. Максимовић, В. Вукашиновић, Београд, 2016, 237–252.

Вълева, За един иконографски вариант = Ц. Вълева, За един иконографски вариант на сцената Оплакаване от XV век, Ниш и Византија 6 (2008) 263–272.

Габелић, Лесново = С. Габелић, Манастир Лесново, Београд 1998.

Габелић, Линеарно сликарство Сисојевца = С. Габелић, Линеарно сликарство Сисојевца. Прилог истраживањима монументалног нефигуралног сликарства, in: Трећа југословенска конференција византолога. Крушевац 10–13 Мај 2000, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 417–439.

Габелић, Линеарно сликарство = С. Габелић, Линеарно сликарство Сисојевца. Прилог истраживањима монументалног нефигуралног сликарства, in: Трећа југословенска конференција византолога. Крушевац 10–13 Мај 2000, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 417–439.

Габелић, О иконографији св. Трифуна = С. Габелић, О иконографији св. Трифуна, Културно наследство 28–29 (2002–2003) 107–120.

Габелић, Представе Петозарних мученика = С. Габелић, Представе Петозарних мученика у цркви Светог Стефана у Кончи, Зограф 29 (2002–2003) 191–199.

Габелић, О иконографији светог Прокопија = С. Габелић, О иконографији светог Прокопија, ЗРВИ 42 (2006) 527–559.

Габелић, Забелешке из Кучевишта = С. Габелић, Забелешке из Кучевишта, Зограф 31 (2006–2007) 125–134.

Габелић, Манастир Конче = С. Габелић, Манастир Конче, Београд 2008.

Габелић, Рођење Христово = С. Габелић, Рођење Христово у Челопеку. Функционално модификовање предлошка, Патримониум.Мк 7–8 (2010) 217–228.

Габелић, Првобитно сликарство у Челопеку = С. Габелић, Првобитно сликарство цркве Св. Николе у Челопеку код Тетова, in: Византијски свет на Балкану II, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 481–501.

Гавриловић А.Ђ., Богородица Одигитрија = А. Ђ. Гавриловић, Зидно сликарство цркве Богородице Одигитрије у Пећи, Београд 2013 (необјављена докторска дисертација).

Георгиевски, Галерија на икони-Охрид = М. Георгиевски, Галерија на икони-Охрид, Охрид 1999.

Георгиевски, Македонско книжевно наследство = М. Георгиевски, Македонско книжевно наследство од XI до XVIII век, Скопје 1979.

Георгиевски, Словенски ракописи во Македонија = М. Георгиевски, Словенски ракописи во Македонија, V–VI, Скопје 1993.

Геров, Ангелите = Г. Геров, Ангелите – пазители на входа, ЗРВИ 46 (2009) 435–441.

Герстель, Чудотворный Мандилион = Ш. Герстель, Чудотворный Мандилион. Образ Спаса нерукотвореного в византийских иконографических программах, in: Чудотворная икона в Византии и древней Руси, ed. А. Лидов, Москва 1996, 76–89.

Глигоријевић-Максимовић, Иконографија Богородичиних праобраза = М. Глигоријевић-Максимовић, Иконографија Богородичиних праобраза у српском сликарству од средине XIV до средине XIV века, ЗРВИ 43 (2006) 281–291.

Глумац, Нешто о животу Наума Охридског = Д. Глумац, Нешто о животу Наума Охридског, Зборник Филозофског Факултета X (Споменица В. Чубриловића), Београд 1968, 129-138.

Гошевъ, Старите печати на манастира Св. Наумъ = И. Гошевъ, Старите печати на манастира Св. Наумъ въ Македония, Сборник въ паметъ, на проф. Петър Никовъ, София 1940, 91-108.

Грујић, Охридска архиепископија = Р. Грујић, Охридска архиепископија, Народна енциклопедија, III, Београд 1928.

Грујић, Скопска митрополија = Р. Грујић, Скопска митрополија, Историско-статистички преглед, Споменица православное храма Св. Богородице у Скошъу, Скошье 1935.

Грујић, Полошко-Тетовска епархија = М. Грујић, Полошко-Тетовска епархија и манастир Лешак, ГСНД књ. XII, Скопље 1933.

Грозданов, Појава и продор портрета Климента Охридског = Ц. Грозданов, Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности, ЗМСЛУ 3 (1967) 49–70.

Грозданов, О портретима Климента Охридског = Ц. Грозданов, О портретима Климента Охридског у охридском живопису XIV века, ЗМСЛУ 4 (1968) 101–117.

Грозданов, Охридске белешке = Ц. Грозданов, Охридске белешке, Зограф 3 (1969) 13–15.

Грозданов, Прилози познавању Св. Софије = Ц. Грозданов, Прилози познавању Св. Софије охридске у XIV веку, ЗМСЛУ 5 (1969) 42–49.

Грозданов, Охрид и Охридската архиепископија = Ц. Грозданов, Охрид и Охридската архиепископија во XIV век, Историја, 10/1 (1980) 174–181.

Грозданов, Охридско sидно сликарство = Ц. Грозданов, Охридско sидно сликарство XIV века, Београд 1980.

Грозданов, Суботић, Црква светог Ђорђа у Речици = Ц. Грозданов, Г. Суботић, Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида, Зограф 12 (1981) 62–75.

Грозданов, Портрети на Климент Охридски = Ц. Грозданов Портрети на Климент Охридски од XIV век надвор од Охрид, Годишен зборник на Филозофски факултет на Универзитетот во Скопје 7 (33), Скопје 1981, 79–96.

Грозданов, Портрети на светителите = Ц. Грозданов, Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век, Скопје 1983.

Грозданов, Ћорнаков, Историјски портрети, I = Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, Историјски портрети у Полошком, I, Зограф 14 (1983) 60–66.

Грозданов, Ћорнаков, Историјски портрети, II = Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, Историјски портрети у Полошком, II, Зограф 15 (1984) 85–93.

Грозданов, Свети Симеон Немања и Свети Сава = Ц. Грозданов, Свети Симеон Немања и Свети Сава у сликарској тематици у Македонији (XIV-XVII век), in: Стефан Немања - Свети Симеон Мироточиви, Београд 2000, 319–334.

Грозданов, Митрополит Јован зограф = Ц. Грозданов, Митрополит Јован зограф и епископ Григорије – архијереји на епархијата на Пелагонија и Прилеп, in: idem, Живописот на Охридската архиепископија. Студии, Скопје 2007, 233–246.

Грозданов, Попрсја архијереја = Ц. Грозданов, Попрсја архијереја у олтару цркве Богородице Перивлепте у Охриду, Зограф 32 (2008) 83–90.

Давидов Темерински, Циклус Страшног суда = А. Давидов Темерински, Циклус Страшног суда, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 191–211.

Давидов-Темерински, Циклус Успења Богородице = А. Давидов-Темерински, Циклус Успења Богородице, in: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 181–189.

Даниелу, Свето писмо и литургија = Ж. Даниелу, Свето писмо и литургија, Краљево 2009 (=J. Daniélou, Bible et Liturgie. La théologie biblique des Sacraments et des fêtes d'après des Pères de l'Église, Paris 1958).

Димитрова, Керамичките рељефи = Е. Димитрова, Керамичките рељефи од Виничко Кале, Скопје 1993.

Димитрова, Најстарите христијански симболи = Е. Димитрова, Најстарите христијански симболи, Скопје 1995.

Димитрова, Манастир Матејче = Е. Димитрова, Манастир Матејче, Скопје 2002.

Димитрова, Ктиторска композиција = Е. Димитрова, Ктиторска композиција и ново датовање живописа у цркви Свете Богородице у Матеичу, Зограф 29 (2002–2003)181–190.

Димитрова, Виничката мистерија = Е. Димитрова, Виничката мистерија, Виница 2012, 263.

Дограмаджиева, Месецословните четива = Е. Дограмаджиева, Месецословните четива в славянските ръкописни евангелия (X–XVII в.), София 2010.

Документи = Документи за борбата на македонскиот народ за самостојност и за национална држава, Т 1, ed: Х. Андонов-Пољански, Скопје 1981, 125-126.

Дрпић, Три сцене = И. Дрпић, Три сцене из циклуса Христових чуда и поука у сопоћанском ексонартексу, Саопштења 34 (2002) 107–127.

Дуйчев, Из старата българска книжнина = И. Дуйчев, Из старата българска книжнина, II, София 1944.

Дуйчев, Пространно гръцко = И. Дуйчев, Пространно гръцко житие на Наум Охридски, Константин-Кирил Филозоф, София 1969, 261-281.

Ѓорѓиев, Македонија = Д. Ѓорѓиев, Македонија под османлиска власт, Историја на Македонскиот народ, Скопје 2008.

Ѓорѓиевски, За представите на светите воини = Д. Ѓорѓиевски, За представите на светите воини од црквата Свети Ѓорѓи во Старо Нагоричино, Патримониум.Мк 1 (2008) 79–100.

Ѓоргиевски, Култот на Свети Христофор = Д. Ѓоргиевски, Култот на Свети Христофор во Р. Македонија, Патримониум 3-4 (Скопје 2008), 117- 125.

Ѓорѓиевски, Идентификација на светите воини = Д. Ѓорѓиевски, Идентификација на светите воини во манастирот Матејче, Патримониум.Мк 3 (2010) 197–215.

Ѓорѓиевски, Прилог кон проучавањата = Д. Ѓорѓиевски, Прилог кон проучавањата на култот на светите Петозарници и идејната програма во северната купола на манастирот Трескавец, Патримониум.Мк 7 (2014) 121–132.

Ћекић, Двоглави орлови = Ђ. Ћекић, Двоглави орлови у средњовековној Србији – од симбола до грба, in: Држава, демократизација и култура мира. Темастки зборника радова, ed. Б. Димитријевић, Ниш 2015, 67–80.

Б. Тодић, Београд 2006, 195–212 (= idem, Студије средњовековне уметности, Београд 2008, 182–199).

Ћорђевић, Представе прибора за писање = И. М. Ћорђевић, Представе прибора за писање и опрему књиге у српском средњовековном сликарству, Зборник Владимира Мошина, Београд 1977, 87–112 (= idem, Студије српске средњовековне уметности, Београд 2008, 305–319).

Ћорђевић, Свети Христофор = И. М. Ћорђевић, Свети Христофор у српском сликарству средњег века, Зограф 11 (1980), 63 – 66.

Ћорђевић, Свети столпници = И. М. Ћорђевић, Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века, in: idem, Студије српске средњовековне уметности, Београд 2008, 64–75.

Ћорђевић, Сликарство XIV века = И. Ћорђевић, Сликарство XIV века у цркви Светог Спаса у селу Кучевишту, ЗМСЛУ 17 (1981) 77–110.

Ћорђевић, Сликарство властеле = И. М. Ћорђевић, Зидно сликарство српске властеле, Београд 1994.

Ћорђевић, Стуб и столпници = И. М. Ћорђевић, Стуб и столпници као мотиви хеленистичког порекла у византијском и српском фреско-сликарству, in: idem, Студије српске средњовековне уметности, Београд 2008, 43–48.

Ћорђевић, Марковић, „Маркова црква“ = И. М. Ћорђевић, М. Марковић, „Маркова црква“ над реком Бабуном у близини Велеса, Зограф 27 (1998–1999) 135–150.

Ћурић, Византијске фреске = В. Ј. Ћурић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1974.

Ћурић, Иконе из Југославије = В. Ј. Ћурић, Иконе из Југославије, Београд 1961.

Ћурић, Историјске композиције = В. Ј. Ћурић, Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле, ЗРВИ 8/2 (1964) 72–90.

Ђурић, Мали Град = В. Ј. Ђурић, Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје, Зограф 6 (1975) 31–49.

Ђурић, Слика и историја = В. Ј. Ђурић, Слика и историја у средњовековној Србији, Глас САНУ 338, Одељење историјских наука, књ. 3 (1983) 117–144.

Ђурић, Сопоћани = В. Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963 (1991).

Ђурић, Три догађаја = В. Ј. Ђурић, Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству, ЗМСЛУ 4 (1968) 87–97.

Ђурић, Црква Св. Петра у Богдашињу = В. Ј. Ђурић, Црква Св. Петра у Богдашињу и њене фреске, Зограф 16 (1985) 26–40.

Ђурић, Ћирковић, Корać, Пећка патријаршија = В. Ј.Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, Пећка патријаршија, Београд 1990.

Желтов, Архиерейский чин Божественной литургии = М. Желтов, Архиерейский чин Божественной литургии: история, особенности, соотношение с ординарным („иерейским“) чином, Богословский сборник 11 (Москва 2003) 207–240.

Живковић, Ариље = Б. Живковић, Ариље. Распоред фресака, Београд 1970.

Живковић, Богородица Љевишка. Цртежи фресака = Б. Живковић, Богородица Љевишка. Цртежи фресака, Београд 1991.

Живковић, Грачаница. Цртежи фресака = Б. Живковић, Грачаница. Цртежи фресака, Београд 1989.

Живковић, Доња Каменица. Цртежи фресака = Б. Живковић, Доња Каменица. Цртежи фресака, Београд 1987.

Живковић, Жича. Цртежи фресака = Б. Живковић, Жича. Цртежи фресака, Београд 1985.

Живковић, Каленић. Цртежи фресака = Б. Живковић, Каленић. Цртежи фресака, Београд 1982.

Живковић, Манасија. Цртежи фресака = Б. Живковић, Манасија, цртежи фресака, Београд 1993.

Живковић, Раваница. Цртежи фресака = Б. Живковић, Раваница. Цртежи фресака, Београд 1990.

Живковић, Сопоћани. Цртежи фресака = Б. Живковић, Сопоћани. Цртежи фресака, Београд 1984.

Живковић, Српски владарски портрети = М. Живковић, Српски владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст, in: Византијски свет на Балкану II, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012,169–190.

Жебелев, Иконографическия схемы = С. Жебелев, Иконографическия схемы Вознесеня Христова и источники их возникновения, in: Сборник статей посвященных памяти Н. П. Кондакова. Археология. История искусттва. Византиноведение, Прага 1926, 1-18.

Заров, Портрети и натписи = И. К. Заров, Портрети и натписи во олтарскиот простор и наосот на Св. Богородица Перивлепта во Охрид, Патримониум (Скопје 2008), 55-80.

Зборник на средновековни кирилични повелби и писма = Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника. I (1186–1321), ed. В. Мошин, С. Ћирковић, Д. Синдик, Београд 2011.

Зборник на црковни богослужбени песни = Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава, Београд 1991.

Зборник, B. Ulianich LA CROCE, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI) - Vol. II - Tra età antica e medioevo: le rappresentazioni e gli usi - La croce nel medioevo: politica e culture extraeuropee - Spiritualità e teologia della croce nel medioevoed, ed. E. De Rosa, Roma 2015, 86-91.

Зидно сликарство манастир Дечани = Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд.

Иванова, Агиографски и панегирични произведения = К. Иванова, Агиографски и панегирични произведения за св. Димитър Солунски в южнославянските

календарни сборници (Предварителни бележки), in: Византия – Балканите – Европ. Изследвания в чест на проф. V. Тъпкова-Заимова, София 2006, 371–386.

Ивановъ, Бълграски старини = Н. Ивановъ, Бълграски старини изъ Македония, София 1912, 305-310.

Ивковић, Живопис из XIV века = З. Ивковић, Живопис из XIV века у манастиру Зрзе, Зограф 11 (1980) 68–81.

Ивковић, Установа „младог краља“ = М. Ивковић, Установа „младог краља“ у средњовековној Србији, Историјски гласник 3–4 (1957) 59–80.

Изборник вел.кн. Святослава = Изборник вел.кн. Святослава Ярославича 1073 г., ed. Л. П. Жуковская, Санкт Петербург 1880 (фототипско изд.).

Изборник Святослава 1073= Изборник Святослава 1073, Москва 1977.

Ильин, Изображение Иерусалимского храма = М.А. Ильин, Изображение Иерусалимского храма на иконе ″Вход в Иерусалим″ Благовещенского собора, ВВ17 (1960).

Икони од Македонија = Иконе из Македоније, каталог изложбе, Загреб, 1987.

Јанц, Орнаменти фресака = З. Јанц, Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века, каталог изложбе, Београд 1961 (репринт 2013).

Кесић-Ристић, Циклус Христових страдања = С. Кесић-Ристић, Циклус Христових страдања, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 121–130.

Кесић-Ристић, Војводић, Менолог = С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, Менолог, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 377–434.

Ковачевић, Средњовековна ношња = Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња Балканских Словена, Београд 1953.

Ковачевић, Неколико примера = Љ. Ковачевић, Неколико примера за црквену историју Јужних Словена, Гласник 63, Београд 1885, 1-4.

Колпакова, Искусство Византии = Г. Колпакова, Искусство Византии. Ранний и средний периоды, Санкт-Петербург, 2005, сл. 201.

Кондаков, Иконография Богоматери = Н.П. Кондаков, Иконография Богоматери, I–II, Санктпетербург, 1914–1915.797

Кондаков, Македония = Н.П. Кондаков, Македония. Археологическое путешествие, Санктпетербург 1909.

Конески, Културната улога = Б. Конески, Културната улога на Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961

Коруновски, Димитрова, Византиска Македонија = С. Коруновски, Е. Димитрова, Византиска Македонија, Скопје 2006.

Коруноски, Димитрова, Грандаковска, Средновековна Македонија = С.Коруноски, Е. Димитрова, С. Грандаковска, Средновековна Македонија, Доцновизантиски творечки процут- Време на уметнички синтези и креативни синергии, МАКЕДОНИЈА Милениумски културно историски факти, Скопје 2013

Костовска, Мачеиичките допојсја = П. Костовска, Мачеиичките допојсја во Свети Никола во Манастир, Мариово, Зборник. Музеј на Македонија. Средновековна уметност 6 (2007) 7–46.

Костовска, Фигурите на монасите = П. Костовска, Фигурите на монасите во Св. архангел Михаил, Варош: прилог кон нивната идентификација, Патримониум.Мк 9 (2011) 79–95.

Костацкая, К иконографии = Е. Костацкая, К иконографии Воскресения Христова, SK II (1928).

Коцо, Миљковиќ-Пепек, Манастир = Д. Коцо, П. Миљковик-Пепек, Манастир, Скопје 1958.

Красносельцев, О древних литургических толкованиях = Н.Ф. Красносельцев, О древних литургических толкованиях, Одесса 1894.

Красносельцев, Объясненые литургии = Н. Красносельцев, Объясненые литургии составленое Феодором епископом андидскимь, Казань 1884.

Кучевиште. Цртежи на фрески = Црквата Воведение на Богородица Кучевиште. Цртежи на фрески, Скопје 2008.

Кузман, Димитрова, Ohrid. Sub specie = П.Кузман, Е. Димитрова. Ohrid. Sub specie Aeternitatis, Охрид 2010.

Лазарев, Искусство Новгорода = В.Н. Лазарев, Искусство Новгорода, Москва 1947.

Лазарев, Мозаики Софии Киевской = В.Н. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, Москва 1960.

Лидов, Византийские иконы = А. М. Лидов, Византийские иконы Синая, Москва – Афины 1999.

Лидов, Мандилион и Керамион = А.М. Лидов, Мандилион и Керамион как образ – архетип сакрального пространства, in: Восточнохристианские реликвии, Москва 2003, 249–269.799

Лосева, Русские месяцесловы = О. В. Лосева, Русские месяцесловы XI–XIV вв. Москва 2001.

Лопарев, Новейтаялитература о св. Георгии Победоносце = Х. Лопарев, Новейтаялитература о св. Георгии Победоносце, Византийскый временник (= ВВ) 20, 1913 (1914), 25-50.

Љубинковић, Ђоровић-Љубинковић, Средновековното сликарство во Охрид = Р. Љубинковић, М. Ђоровић-Љубинковић, Средновековното сликарство во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961.

Мавродинова, Земенската църква = Л. Мавродинова, Земенската църква. История, архитектура, живопис, София 1980.

Мавродинова, Св. Теодор = Л. Мавродинова, Св. Теодор – развитие и особености на иконографския му тип в средновековната живопис, Известия на Института за искусствознание 13 (1969) 33–52.

Мако, Геометријски облици нимбова = В. Мако, Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугсрске, Зограф 21 (1990) 41–59.

Максимовић, Рељеф сплитских Благовести = Ј. Максимовић, Рељеф сплитских Благовести. Једна византијско-латинска симбиоза, Зборник ФФ VII/1(1963).

Малвцевъ,Чины погребенıя = А. Малвцевъ,Чины погребенıя, Берлинъ 1898.

Манасија= Манасија. Историја-живопис, Београд 1964.

Манастир Жича = М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, Манастир Жича, Београд 2014.

Манева, Средновековен накит = Е. Манева, Средновековен накит од Македонија, Скопје 1992.

Мано-Зиси, Полошко = Ђ. Мано-Зиси, Полошко, Старинар 6 (1931) 114–139.

Мано-Зиси, Мали прилози = Ђ. Мано-Зиси, Мали прилози о живопису XIV века охридских цркава, Београд 1931.

Марјановић, Основна објашњења = М. Марјановић, Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 513-533.

Марјановић-Душанић, Владарска идеологија = С. Марјановић-Душанић, Владарска идеологија Немањића, Београд 1997.802

Марјановић-Душанић, Владарске инсигније = С. Марјановић-Душанић, Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века, Београд 1994.

Марковић, Марковић, Циклус генезе = Ј. Марковић, М. Марковић, Циклус генезе и старозаветне фигуре у параклису Св. Димитрија, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 323–351.

Марковић, Иконографски програм најстаријег живописа = М. Марковић, Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима, Зограф 35 (2011) 119–143.803

Марковић, О иконографији светих ратника = Марковић, О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у

Дечанима, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 567–630.

Марковић, Првобитни живопис = М. Марковић, Првобитни живопис главне манастирске цркве, in: Манастир Хиландар, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 221–242.

Марковић, Прилози за историју Светог Никите = М. Марковић, Прилози за историју Светог Никите код Скопља. Оснивање манастира – Милутинова обнова – хиландарски метох, Хиландарски зборник 11 (2004) 67–78.

Марковић, Програм живописа у куполи = М. Марковић, Програм живописа у куполи, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 99–104.

Марковић, Свети Никита = М. Марковић, Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина, Београд 2015.

Марковић, Свети ратници из Ресаве = М. Марковић, Свети ратници из Ресаве. Иконографска анализа, in: Манастир Ресава. Историја и уметност, Деспотовац 1995, 191–216.

Марковић, Хиландар и живопис у црквама његовог метоха = М. Марковић, Хиландар и живопис у црквама његовог метоха – пример Светог Никите код Скопља, Ниш и Византија 4 (2006) 281–295.

Марковић, Христова чуда и поуке = М. Марковић, Христова чуда и поуке, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 133–147.

Марковић, Циклус Великих празника = М. Марковић, Циклус Великих празника, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995,107–119.

Марковић, Појединачне фигуре светитеља = М. Марковић, Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима, in: Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 243–263.804

Марковић, Средњовековне претставе крстова = М. Марковић, Средњовековне претставе крстова са „криптограмима“ који се односе на светог цара Константина Великог, Ниш и Византија, XI (2012), 123-133.

Марјановић, Основна објашњења = М. Марјановић, Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису, in: Зидно сликарство Дечана, , грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 513-533.

Матанов, Югозападните Български земи = Х. Матанов, Югозападните Български земи през XIV век, София 1986.

Медић, Стари сликарски приручници II = М. Медић, Стари сликарски приручници, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне, II, Београд 2002.

Медић, Стари сликарски приручници III = М. Медић, Стари сликарски приручници, Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне, III, Београд 2005.

Месеснел, Средњевековни споменици = Ф. Месеснел, Средњевековни споменици у Охриду, Црква Св. Николе Болничког и њене портретне фреске, ГСНД 1933.

Маесеснел, Црква Св. Николе = Ф. Маесеснел, Црква Св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа, Гласник Скопског научног друштва, XIX, Скопље 1938, 48.

Месецослов Јерусалимскога типика = Месецослов Јерусалимскога типика. Рукопис Архива САНУ, ed. В. Савић, Ниш–манастир Сопоћани 2003.

Метјуз, Преображајни симболизам = Т. Метјуз, Преображајни симболизам византијске архитектуре и значење Пантократора у куполи, in: Храм и уметност, ed. Епископ Јован нишки, Београд 2013, 27–48 (= T. F. Mathews, The Transformation Symbolism in Byzantine Architecture and the Meaning of the Pantokrator in the Dome, in: Church and People in Byzantium, ed. R. Morris, Birmingham 1990, 191–214).

Мијовић, Царска иконографија (I) = П. Мијовић, Царска иконографија у српској средњовековној уметности, I, Старинар 18 (1967) 103–117.

Мијовић, Царска иконографија (II) = П. Мијовић, Царска иконографија у српској средњовековној уметности, II, Старинар 22 (1971) 82–90.

Миловановић, Освежавање меморије = Д. Миловановић, Освежавање меморије – Орнаменти српских средновековних фресака, Музеј примењене уметности, Београд 2013, 32.

Микулчиќ, Средновековни градови = И. Микулчиќ, Средновековни градови и тврдини во Македонија, Скопје 1996.

Милановић, О фресци на улазу у Богородичину цркву = В. Милановић, О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи, Зограф 30 (2004–2005) 141–165.

Милисављевић, Јошаница. Цртежи фресака = Д. Милисављевић, Јошаница. Цртежи фресака, Београд 2007.

Миловановић, Освежавање меморије = Д. Миловановић, Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака, каталог изложбе, Београд 2013.

Миљковиќ-Пепек, Авторите на неколку охридски икони = П. Миљковиќ-Пепек, Авторите на неколку охридски икони од XIII-XIV век, Еутихиос или Михаило, Гласник МКДМ I(1954).

Миљковиќ-Пепек, Коцо, Манастир = П. Миљковиќ-Пепек, Д. Коцо, Манастир, Скопје 1958.

Миљковиќ-Пепек, Делото на зографите = П. Миљковиќ-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје 1967.

Миљковиќ-Пепек, О датирању фресака = П. Миљковиќ-Пепек, О датирању фресака охридске цркве Св. Никола Болничког, Београд 1969.

Миљковиќ-Пепек, Материјали за историјата = П. Миљковиќ-Пепек, Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија, III, Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид, Културно наследство (1966), III, Скопје 1971, 1–25.

Миљковић, Немањићи и Свети Никола у Барију = Б. Миљковић, Немањићи и Свети Никола у Барију, ЗРВИ 44 (2007) 275–294.

Минеј за август = Минеј за август, Крагујевац–Вршац 1986.

Минеј за децембар = Хиландар 608 (минеј за децембар) – весник промена у литургијском животу средњовековне Србије,

Мирковић, Мозаици баптистерија = Л. Мирковић, Мозаици баптистерија православних S. Giovanni in Fonte у Равени, Богословље, 1/ 1–2 (1962) 29–51.

Мирковић, Две српске плаштанице = Л. Мирковић, Две српске плаштанице из XIV века, столећа у Хиландару", Гласник Скопског научног друштва 10 (1932) 113–120.

Мирковић, Црквени уметнички вез = Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Београд 1940.

Мирковић, Типик архиепископа Никодима = Л. Мирковић, „Типик архиепископа Никодима", Богословље (1958) 68–88.

Мирковић, Православна литургика = Л. Мирковић, Православна литургика, I–II, Beograd 1982.

Мирковић, Хеортологија = Л. Мирковић, Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве, Београд 1961.

Мирковић, Мрњавчевићи = Л. Мирковић, Мрњавчевићи, Старинар књ. III, 1925, 11–13.

Мирковић, Преподобна Параскева = Л. Мирковић, Преподобна Параскева - Петка, Хришћански живот 13 (Сремски Карловци 1922) 142-150.

Мирковић, Татић, Марков манастир = Л. Мирковић, Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад 1925.

Мирковић, Правни положај = М. Мирковић, Правни положај и карактер Српске цркве под турском влашћу, Београд 1965.

Михаљчић, Владарске титуле = Р. Михаљчић, Владарске титуле обласних господара. Прилог владарској идеологији у старијој српској прошлости, Београд 2001.

Михаљчић, Крај српског царства= Р. Михаљчић, Крај српског царства, Београд 1975.

Мошин, Патријарх Калист = В. Мошин, Патријарх Калист и Српска црква, Гласник Српске православне цркве, Београд 1945, 192-206.

Мошин, Славева, Илиевска, Грамотите = В. Мошин, Л. Славева, К. Илиевска, Грамотите на манастириот Св. Георги-Горг Скопски, in: Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, I, ed. В. Мошин, Скопје 1975, 97–250.

Мошин, Самодржавни Стефан кнез Лазар = В. Мошин, Самодржавни Стефан кнез Лазар и традиција Немањичког суверенитета од Марице до Косова, О кнезу Лазару, Београд 1975.

Мошин, Славева, Превод на грамотата = В. Мошин, Л. Славева, Превод на грамотата од царот Андроник II Палеолог за манастирот Св. Никита (1299–1300) дополнета со податоци за предавањето на манастирот Св. Никита на хиландарскиот пирг Хрусија, in: Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија I, ed. В. Мошин, Скопје 1975, 317–323.

Мутафчиев, Сърбското разширение в Македония = П. Мутафчиев, Сърбското разширение в Македония през средните векове, Македонски Преглед, 1/4, София 1925.

Мутафов, Криптограмите = Е. Мутафов, Криптограмите и билингвизмът на Палеологовото изкуство, Patrimonium. Mk 7–8 (2010) 251–260.

Нерези. Цртежи на фрески = Нерези. Цртежи на фрески, Скопје 2004.

Нитић, Тканине и профани костим = А. Нитић, Тканине и профани костим у српском сликарству XIV и прве половине XV века – порекло и развој стила, Ниш и Византија 2 (2004) 317–333.

Нитић, Сликани орнаменти = А. Нитић, Сликани орнаменти у Дечанима. Мотиви и распоред, in: Зидно сликарство Дечана, грађа и студије, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 473-512.

Новаковић, Апокрифно протојевангјеље Јаковљево = С. Новаковић, Апокрифно протојевангјеље Јаковљево, Старине ЈАЗУ 10 (1878) 61–71.

Новаковић, Законски споменици = Ст. Новаковић, Законски споменици српских држава средњег века, Београд 1912.

Павликијанов, The Medieval Aristocracy = К. Павликијанов, The Medieval Aristocracy on Mount Athos, Sofia 2001.

Пајић, Представе медицинских инструмената = С. Пајић, Представе медицинских инструмената и опреме у српском средњовековном сликарству, Зограф 38 (2014) 59–76.812

Панић, Бабић, Богородица Љевишка = Д. Панић, Г. Бабић, Богородица Љевишка, Београд 1975 (2007).

Панов, Охрид и Охридската област = Б. Панов, Охрид и Охридската област во XIII и XIV век, Средновековна Македонија, I, Скопје 1985

Панов, Охрид и кралството на Волкашин и Марко = Б. Панов, Охрид и кралството на Волкашин и Марко, in: Кралот Марко во историијата и во традицијата. Прилози от научниот собир одржан по повод 600-годишнината од смртта на кралот Марко, Прилеп 1997, 43–52.

Пејић, Мандилион у послевизантијској уметности = С. Пејић, Мандилион у послевизантијској уметности, ЗМСЛУ, 34–35 (2003) 73–91.

Пентковский, Богослужбеный синаксарь = А. Пентковский, Богослужбеный синаксарь Константинопольского монастыря Христа Человеколюбца (Istanbul, Patriarchate library, Panagia Kamariotissa, cod. 29): сентябрь, 1–14, Богословский вестник 4 (2004) 177–208.

Пентковский, Греческий оригинал = А. Пентковский, Греческий оригинал славянского Синаксаря и его локализация, in: Славяно-русский пролог по древнейшим спискам. Синаксарь (житийная часть Пролога краткой редакции) за сентябрь–февраль, 2: Указатели. Исследования, edd. В.Б. Крысько et al., Москва, 2010, 651–664.

Пинева-Панџак, Three scenes = И. Панџак – Пинева, “I am the resurrection and life„: Three scenes from Christ`s Ministry cucle in St. Nikola Bolnicki - Ohrid, Манастир Слепче и посвизантиската уметност на Балканот од XVI и XVII век, Зборник на трудови, ed. С. Цветковски, Демир Хисар 2021, 167-179.

Пинева-Панџак, од сликаната програма = И. Пинева-Панџак, Од сликаната програма на црквата Свети Архангел Михаил во Варош – Прилеп, BALCANOSLAVICA, 47(2) (2022), 205–215.

Пинева-Панџак, Сликаната програма = И. Пинева-Панџак, Сликаната програма на црквата Мал Свети Климент во Охрид, BALCANOSLAVICA, 50(1, 2), (2023). 53–64.

Пинева-Панџак, Сликаниот Ансамбл = И. Пинева-Панџак Сликаниот Ансамбл во наосот на црквата Светти Никола Болнички во Охрид, BALCANOSLAVICA, 51(1, 2) (2025), 83–96.

Петковић, Бошковић, Манастир Дечани = В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, Манастир Дечани I–II, Београд 1941.

Петковић, Манастир Студеница = В. Р. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924.

Петковић, Марков манастир = В. Р. Петковић, Марков манастир, Босанска вила 1–6 (1914) 66–70.

Пећка патријаршија = В. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, Пећка патријаршија, Београд 1990.

Покровский, Евангелие = Н. Б. Покровский, Евангелие въ памятникахъ иконографии, С. Петербургъ 1892.

Полный месяцеслов Востока = Архиепископ Сергий (Спасский), Полный месяцеслов Востока, I–III, Москва 1997 (репринт другог, допуњеног издања објављеног у Владимиру 1901).814

Поляковская, Византийский дворцовый церемониал = М.А. Поляковская, Византийский дворцовый церемониал XIV в.:«театр власти», Екатеринбург 2011.

Поп-Атанасов, Велев, Јакимовска-Тошиќ, Скрипторски центри = Поп-Атанасов, И. Велев, М. Јакимовска-Тошиќ, Скрипторски центри во средновековна Македонија, Скопје 1997.

Поп-Атанасов, Непознат препис = Ѓ. Поп-Атанасов, Непознат препис на Методиевиот канон за Димитър Солунски од почеткот на XIV век, Спектар 12 (1988) 13–29.

Поповић, Програм живописа у олтарском простору = Б. Ј. Поповић, Програм живописа у олтарском простору, in: Дечани: грађа и студије,ed. Г. Бабић, Београд 1995, 77–97.

Поповић, Спојени орнамент = Б. Поповић, Спојени орнамент на представама одеће у сликарству и на златовезу средњовековне Србије и Византије у позном периоду, Иконографске студије 2 (2008) 165–181.

Поповић, Српски владарски гроб = Д. Поповић, Српски владарски гроб у средњем веку, Београд 1992.

Поповић, Божанствене литургије = Ј. Поповић, Божанствене литургије, Београд 1978.

Поповић, Догматика православне цркве II = Ј. Поповић, Догматика православне цркве, Београд 2004.

Поповић, Тумачење Еванђеља по Матеју = Ј. Поповић, Тумачење светог Еванђеља по Матеју, Београд 1979.

Поповић, Крст у кругу = С. Поповић, Крст у кругу. Архитектура манастирских грађевина, Београд 1992.

Поповић, Цветковић, Одевање и кићење = Б. Поповић, Б. Цветковић, Одевање и кићење, in: Приватни живот у српским земљама средњег века, ed. С. МарјановићДушанић, Д. Поповић, Београд 2004, 367–393.

Поповска- Коробар, Sидното сликарство = В. Поповска- Коробар, Sидното сликарство во црквата на Слимничкиот манастир, Патримониум.мк 13 (Скопје 2015).

Порфнрьевъ, Апокрифическія сказанія = И. Порфнрьевъ, Апокрифическія сказанія о новозавѣтныхъ лицахъ и событіяхъ, С. Петербургъ, 1897.

Пурковић, Српски епископи = М. А. Пурковић, Српски епископи и митрополити средњег века, Хришћанско дело III, 4-6, Скопље 1937.

Радић, Константин Велики = Р. Радић, Константин Велики. Надмоћ хришћанства, Београд 2010.

Радовановић, Иконографија фреске Благовести = Ј. Радовановић, Иконографија фреске Благовести из манастира Жиче, in: idem, Радови из иконографије, Београд 2008, 65–74.

Радовановић, Јединствене представе Васкрсења = Ј. Радовановић, Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века, Зограф 8 (1977) 34–37.

Радовановић, Неколико ретко приказиваних чуда = Ј. Радовановић, Неколико ретко приказиваних чуда in: idem, Св. Никола. Његово житије и чуда у српској уметности, Београд 1987 (2008), 59–74.

Радовановић, Плаштаница скопског митрополита Јована = Ј. Радовановић, Плаштаница скопског митрополита Јована у ризници манастира Хиландара, Зограф 31 (2006–2007) 169–185.

Радојчић, Једна сликарска школа = С. Радојчић, Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историји хришћанска уметности под Турцима, ЗМСЛУ 1 (1965) 69–103.

Радојчић, Портрети = С. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Београд 1962.

Радојчић, Старо српско сликарство = С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966.

Радојчић, Чудесна оздрављења = С. Радојчић, Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству, in: 700 година медицине у Срба, Београд 1971, 77–87.

Радојчић, Ругање Христу = С. Радојчић, Ругање Христу на фресци у Старом Нагоричину, in: idem, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 155–179.

Радојчић, Беседе Јована Дамаскина = С. Радојчић, Беседе Јована Дамаскина и фреске Успења Богородичиног у црквама краља Милутина, in: idem, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 181–193.

Радојчић, Пилатов суд = С. Радојчић, Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века, in: idem, Узори и дела старих српских уметника, Београд 1975, 211–236.

Радујко, Копорин = М. Радујко, Манастир Копорин, Београд 2006.

Радујко, Прво сликарство Љуботена = М. Радујко, Прво сликарство Љуботена: тематика, стил и мајстори, Патримониум.Мк 3 (2010) 171–195.

Радујко, Чин узношења и раздробљења агнеца = М. Радујко, Чин узношења и раздробљења агнеца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси, ЗРВИ 34(1995) 203–218.

Расолкоска-Николовска, Манастирот Зрзе = З. Расолкоска-Николовска, Манастирот Зрзе со црквата Преображение и Свети Никола, in: Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, IV, Скопје 1981, 407–500.

Расолкоска-Николовска, О ктиторским портретима = З. Расолкоска-Николовска, О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту, Зограф 16 (1985) 41–54.

Ристовска-Јосифовска, За именувањата на Мрњавчевци = Б. Ристовска-Јосифовска, За именувањата на Мрњавчевци во македонската и во српската традиција и историографија (споредбен аспект), Филолошки студии 5 (2007) 71–78.

Рудић, О првом помену презимена Мрњавчевић = С. Рудић, О првом помену презммена Мрњавчевић, ИЧ 48 (2001) 89–96.

Сарабьянов, Программа монашеских изображений = В.Д. Сарабьянов, Программа монашеских изображений в росписях собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря, in: Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова, Москва 2008, 65–98.

Свети Теофилакт Охридски, Толкување на светото Евангелие по Матеј = Свети Теофилакт Охридски, Тумачење светог Јеванђеља по Матеју, прев. Дечански монаси, Манастир Високи Дечани 2004.

Симић, Охрид, опис града = С. Симић Охрид, опис града и околине, 1925.

Симић, Фреска Вазнесења Христовог = П. Симић, Фреска Вазнесења Христовог у Бијелом Пољу и њена литургијска подлога, Зограф 6 (1975) 21–23.

Симић-Лазар, Каленић = Д. Симић-Лазар, Каленић. Сликарство и историја, Крагујевац 2000.

Смирнова, Иконография жития = Э. Смирнова, Иконография жития св. Димитрия Солунского: её обновление в русской иконописи конца XVII–начала XVIII века, ЗРВИ 44 (2007) 613–625.

Смолчић-Макуљевић, Царски Деизис = С. Смолчић-Макуљевић, Царски Деизис и небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења, in: Трећа југословенска конференција византолога, edd. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 463–472.

Снегаров, История = И. Снегаров, История на Охридската архиепископия, I, София 1924, 159-160.

Соловјев, Мошин, Грчке повеље = А. Соловјев, В. Мошин, Грчке повеље српских владара, Београд 1936.

Станишева, Резултати од истражувањето = Т. Станишева, Резултати од истражувањето на живописот во црквата Св. Никола Болнички-Охрид, Лихнид 6, 1988.

Стародубцев, Под заштитом бесплотних = Т. Стародубцев, Под заштитом бесплотних: представе арханђела Гаврила у храмовима живописаним у доба Лазаревића, in: ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, ed. И. Стевовић, Београд 2012, 329–346.

Стародубцев, Представа Небеске литургије = Т. Стародубцев, Представа Небеске литургије у куполи, in: Трећа југословенска конференција византолога, edd. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 381–411.

Стародубцев, Сакос црквених достојанственика = Т. Стародубцев, Сакос црквених достојанственика у средњовековној Србији, in: Византијски свет на Балкану II, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 523–550.

Стародубцев, Свети Константин и света Јелена = Т. Стародубцев, Свети Константин и света Јелена у зидном сликарству у земљама Лазаревића и Бранковића (1371–1459), Ниш и Византија 12 (2014) 361–376.

Стародубцев, Српско зидно сликарство = Т. Стародубцев, Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића, I–II, Београд 2016.

Стародубцев, Свети лекари = Т. Стародубцев, Свети лекари. Поштовање и представљање у источнохришћанском свету средњега века, Београд 2018.

Стевановић, Црква Светог Ђорђа у Речанима = Б. Стевановић, Црква Светог Ђорђа у Речанима, Београд 2013 (необјављена докторска дисертација).

Стојаковић, Архитектонски простор у сликарству = А. Стојаковић, Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије, Нови Сад 1970.

Суботин-Голубовић, Петка Преподобна = Т. Суботин-Голубовић, Петка Преподобна – Петка Мученица, ЗРВИ 45 (2008) 177–190.

Суботин-Голубовић, Утицај преноса моштију = Т. Суботин-Голубовић, Утицај преноса моштију свете Петке у Деспотовину на развој њеног култа у српској средини, in: България и Сърбия в контекста на византийската цивилизация, edd. В. Гюзелев, А. Милтенова, Р. Станкова, София 2005, 343–354.

Суботић, Време настанка цркве Св. Никола Болничког = Г. Суботић, Време настанка цркве Св. Никола Болничког у Охриду, Зограф 3, Београд 1969.

Суботић, Костурска сликарска школа = Г. Суботић, Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање сликарских радионица, Глас САНУ, Одељење историјских наука, књ. 10 (1998) 109–139.

Суботић, Пећинска црква = Г. Суботић, Пећинска црква арханђела Михаила код Струге, ЗФФ 8 (1964) 299–331.

Суботић, Почеци монашког живота = Г. Суботић, Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима, ЗЛУМС 2 (1966) 172.

Суботић, Свети Константин и Јелена = Г. Суботић, Свети Константин и Јелена у Охриду, Београд 1971.

Суботић, Кисас, Надгробни натпис Јелене = Г. Суботић, С. Кисас, Надгробни натпис Јелене, сестре деспота Јована Угљеше на Меникејској гори, ЗРВИ 16 (1975) 161–181.

Суботић, Охридска сликарска школа = Г. Суботић, Охридска сликарска школа XV века, Београд 1980.

Суботић, Упутство за израду = Г. Суботић, Упутство за израду антиминса у светогорском рукопису XV века, ЗРВИ 23 (1984) 196, 203.

Татић-Ђурић, Икона Богородице Знамења = М. Татић-Ђурић, Икона Богородице Знамења, ЗМСЛУ 13 (1977) 3–25 (= eadem, Студије о Богородици, Београд 2007, 178–198).

Татић-Ђурић, Икона Христовог Крштења = М. Татић-Ђурић. Икона Христовог Крштења. Нова аквизација из доба друге византијске ренесансе, ЗНМ 4(1964).

Татић-Ђурић, Богородица Страсна = М. Татић-Ђурић, Богородица Страсна у Жичи, in: Манастир Жича, Краљево 2000.

Типик архиепископа Никодима = Типик архиепископа Никодима II, српскословенски текст разрешио Лазар Мирковић, ed. Ђ. Трифуновић, Београд 2007.

Тодић, Грачаница = Б. Тодић, Грачаница. Сликарство, Београд–Приштина, 1988.

Тодић, Иконографски програм = Б. Тодић, Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи, in: Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 361–375.

Тодић, Ресава = Тодић, Манастир Ресава, Београд 1995.

Тодић, Српско сликарство = Б. Тодић, Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998.

Тодић, Старо Нагоричино = Тодић, Старо Нагоричино, Београд 1993.829

Тодић, Чанак-Медић, Манастир Дечани = Тодић, Чанак-Медић Манастир Дечани, Београд 2005.

Томић-Ђурић, Сцене Пилатовог суда = М. Томић-Ђурић, Сцене Пилатовог суда у Марковом манастиру, in: Византијски свет на Балкану, II, edd. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 503–521.

Томић, Марков Манастир = М. Томић, Идејне основе тематског програма живописа цркве Светог Димитрија у Марковом Манастиру (докторска дисертација одбранета Белград 2017).

Томовски, Конзервација на црквата Св. Никола Болнички = К. Томовски, Конзервација на црквата Св. Никола Болнички и Богородица Болничка во Охрид, Културно наследство II, Скопје 1961.

Томоски, Охрид од крајот на XIV век = Т. Томоски, Охрид од крајот на XIV век, Зборник на трудови, Охрид 1961.

Требник = Требник, Крагујевац 1998.

Ћоровић-Љубинковић , Љубинковић, Црква у Доњој Каменици = М. Ћоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, Црква у Доњој Каменици, Старинар 1 (1950) 53–86.

Ћоровић-Љубинковић, Одраз култа св. Стефана М. Ћоровић-Љубинковић, Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности, Старинар, Београд 1961.

Ћурчић, Грачаница = С. Ћурчић, Грачаница. Архитектура, Београд 1989.

Ферјанчић, Деспоти = Б. Ферјанчић, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960.

Ферјанчић, Деспоти у Византији = Б. Ферјанчић, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960.

Цветковић, Богородичине праслике = Б. Цветковић, Богородичине праслике у куполама цркве манастира Јошанице, Саопштења 43 (2011) 1–15.

Цветковић, Есфигменска повеља = Б. Цветковић, Есфигменска повеља деспота Ђурђа Бранковића: фантастична архитектура, Жича, Есфигмен или небески станови?, in: ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, ed. И. Стевовић, Београд 2012, 343–363.

Цветковић, Прилог проучавању = Б. Цветковић, Прилог проучавању византијског дворског костима – ΓΡΑΝΑΤΖΑ, ΛΑΠΑΤΖΑΣ, ЗРВИ 34 (1995) 143–155.

Цветковски, Белешке из Богородичине цркве = С. Цветковски, Белешке из Богородичине цркве на Малом граду, Зограф 34 (2010) 111–124.

Цветковски, Црквата Св. Ѓорѓија = С. Цветковски, Црквата Св. Ѓорѓија во Матејче, Зборник за средновековна уметност 5, Музеј на Македонија, Скопје 2006, 79–104.

Црква Светог Николе у Станичењу = М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, Црква Светог Николе у Станичењу, Београд 2005.

Чанак-Медић, Поповић, Војводић, Манастир Жича = М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, Манастир Жича, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2014,

Чарнић, Архијерej по реду Мелхиседекову = Е. М. Чарнић, Архијерej по реду Мелхиседекову, II, Богословље, 32, 1–2 (1973) 17–42.

Чиликов, Паштровске цркве и манастири = А. Чиликов, Паштровске цркве и манастири. Зидно сликарство, Подгорица 2010.

Шеровић, Црква „Риза Богородице“ = П. Д. Шеровић, Црква „Риза Богородице“ Бијелој у Боки Которској, Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини 32 (1920) 1–23.

Шмит, Один из иконографических вариантов = Ф.И. Шмит, Один из иконографических вариантов Крещения Спасителя, ИРАИК XV (1911).

Шуица, Немирно доба = М. Шуица, Немирно доба српског средњег века: властела српских обласних господара, Београд 2000.

Шченикова, Силе небеске = Л. А. Шченикова, Силе небеске: Иконографија и литургијски текстови, in: Храм и уметност, ed. Епископ Јован нишки, Београд 2013, 225–238 (= Л. А. Щенникова, Силы небесные: иконография и литургические тексты, in: Восточнохристианский храм. Литургия и искусство, ed. А. М. Лидов. Санкт Петербург, 1994, 179–187).

Яагич, Служебные минеи = В. Яагич, Служебные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописяа 1095-1097, Памятники древнерусского языка, I, Санктпетербур 1886.

Ἁγιολογικά Ἔργα = Ἁγιολογικά Ἔργα, Α', Θεσσαλονικείς Ἅγιοι, ed. Δ. Γ. Τσάμης, Θεσσαλονίκη 1985.

Αγίου Δημητρίου θαύματα = Αγίου Δημητρίου θαύματα. Οι Συλλογές Αρχιεπισκόπου Ιωάννου καί Ανωνύμου. Ο βίος, τά θαύματα και η Θεσσαλονίκη του Αγίου Δημητρίου, ed. Χ. Μπακιρτζής, Θεσσαλονίκη 1997.

Αλμπάνη, Εικόνα της Παναγίας «Ελεούσας» = Τ. Αλμπάνη, Εικόνα της Παναγίας «Ελεούσας» στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή συλλογή Χανίων, ΔΧΑΕ 46 (2006) 271–282.

Αλμπάνη, Ψάλατε συνετώς = Τ. Αλμπάνη, Ψάλατε συνετώς: Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα, in: Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη Παύλου Λαζαρίδη, ed. Λ. Κυπραίου, Αθήνα 2004, 231–246.

Ανάλεκτα ιεροσολυμιτικής σταχιολογίας = Ανάλεκτα ιεροσολυμιτικής σταχιολογίας, ed. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, I–V, St. Petersburg, 1891–1898, rp. Brussels 1963.

Αντωνόπουλος, Μορφές βασιλείας = Ι. Αντωνόπουλος, Μορφές βασιλείας: Ιδέα και Αμφίεση, in: ΛΑΜΠΗΔΩΝ, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, Ι, Αθήνα 2003, 43–54.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι Βυζαντινές τοιχογραφιές = Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι Βυζαντινές τοιχογραφιές του Ταξιάρχη στο Μάρκοπουλο, Αττικής, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) 199–229.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι μικρογραφίες τον 'Ακάθιστου = Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι μικρογραφίες τον 'Ακάθιστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton, Αθήνα 1992.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, Η Μονή της Παντάνασσας = Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ. Εμμανουήλ, Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα, Αθήνα 2005.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου σε μία κρητική εικόνα, in: Ευφρόσυνον: αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, ΙΙ, Αθήνα 1992, 41–56.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Βλαχέρνα = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Βλαχέρνα της Άρτας: Τοιχογραφίες, Αθήνα 2009.

Βαράλης, Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού = Ι. Βαράλης, Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ΔΧΑΕ 19 (1996–1997) 201–220.

Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οι τοιχογραφίες της Όμορφης εκκλησίας = Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Οι τοιχογραφίες της Όμορφης εκκλησίας στην Αθήνα, 1971.

Βιταλιώτης, Βυζαντινές, βυζαντινο-γοτθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφιές = Ι. Βιταλιώτης, Βυζαντινές, βυζαντινο-γοτθικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφιές στην κεντρική και βόρεια Αλβανία, Βυζαντινά 31 (2011) 173–215.

Γιολές, Η Σταβρθήκη Fieschi-Morgan = Ν. Γιολές, Η Σταβρθήκη Fieschi-Morgan και οι παλιότερες σωζόμενες στην Ανατολή παραστάσεις της «Είς Ἅδου καθόδου του Χριστού», Δίπτηχα 3 (1982–1983) 130–142.

Γκιόλες, «Πορευθέντες» = Ν. Γκιόλες, «Πορευθέντες» (Εἰκονογραφοκές παρατηρήσεις), Δίπτυχα 1 (1979) 104–142.

Γκιολές, Η Ανάληψις του Χριστού = Ν. Γκιολές, Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος, Αθήναι 1981.

Γκιολές, Ο βυζαντινός τρούλλος = Ν. Γκιολές, Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του προγράμμα (Μέσα 6ου αι. – 1204) Αθήνα 1990.

Γκιολές, Ο Ιησούς διδάσκων = Ν. Γκιολές, Ο Ιησούς διδάσκων εν τη Συναγωγή της Ναζαρέτ. Σχόλια τίνα περί της είκονογραφήσεως της άρχης του εκκλησιαστικού έτους, ΕΕΒΣ 50 (1999–2000) 271–296.

Γκιολές, Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης = Ν. Γκιολές, Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης στο ναό του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής του 'Αγ. Ιωάννη του Λαμπαδιστή, Πρακτικά του Δευτέρου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου, Β'Μεσαιωνικόν Τμήμα, Λευκωσία 1986, 513–521.

Γκιολές, Παλαιοχριστιανική τέχνη = Ν. Γκιολές, Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική (π. 300–726), Αθήνα 1991.

Γκιόλες, Το εικονογραφικό πρόγραμμα = Ν. Γκιόλες, Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος του καθολικού της Ιεράς Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος, in: Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο, Θεσσαλονίκη 2006, 269–277.

Γρηγόριος Παλάμας, Συγράμματα = Γρηγόριος Παλάμας, Συγράμματα, II, ed. Π. Χρήστου, Θεσσαλονίκη 1966.

Garsia Boveda, Πάθος και ανάστασις = F. J. Garsia Boveda, Πάθος και ανάστασις ιστορική εξέλιξη της βυζαντινής υμνογραφίας της μεγάλης εβδομάδας και της εβδομάδας της δικαινησίμου, Солун 2007 (необјавена докторска дисертација).

Δεληγιάννη-Δωρή, Παλαιλόγεια εικονογραφία = Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο «Σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης, in: ΑΝΤΙΦΩΝΟΝ, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Αρανόάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 399–435.

Δημητροκάλλης, Σπάνιοι και ανύπαρκτοι τινες Άγιοι = Γ. Δημητροκάλλης, Σπάνιοι και ανύπαρκτοι τινες Άγιοι, ΕΕΒΣ 50 (1999–2000) 381–402.

Δόικος, Σισίου, Καστοριανά μνημεία = Ν. Δόικος, Γ. Σισίου, Καστοριανά μνημεία, Θεσαλονίκη 2008.

Δρανδάκης, Δωρῆ, Καλοπίση, Παναγιωτήδη, Ἔρευνα στή Μάνη = Ν. Β. Δρανδάκης, Ἐ. Δωρῆ, Σ. Καλοπίση, Μ. Παναγιωτήδη, Ἔρευνα στή Μάνη, ΠΑΕ 1978.

Δρανδάκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες = Ν. Δρανδάκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης, Αθήναι 1995.

Δρανδάκης, Δεόμενοι άγιοι = Ν. Δρανδάκης, Δεόμενοι άγιοι επίτου τεταρτοσφαιρίου αψίδος εις εκκλησίας της Μέσα Μάνης, ΑΑΑ, 4/2 (1971), 233–239.

Δρανδάκης, Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά = Ν. Δρανδάκης, Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά, ΔΧΑΕ 14 (1987–1988) 61–82.

Δρανδάκης, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου = Ν. Β. Δρανδάκης, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979), 35–61.

Εμμανούηλ, Το εικονογραφικό πρόγραμμα = Μ. Εμμανούηλ, Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της Μονής Περιβλέπτου στον Μηστρά και το ζήτημα του κτήτορα, in: Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλου, edd. Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, Αθήνα 2015, 407–416.

Ευστρατιάδις, Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία = Σ. Ευστρατιάδις, Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία, Paris 1930.

Ζάρρας, Ο εικονογραφικός κύκλος = Ν. Ζάρρας, Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωτινών Ευαγγελίων στην Παλαιλόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων, Θεσσαλονίκη 2011.

Ζίας, Εικόνες = Ν. Ζίας, Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγ. Νικολάου, ΔΧΑΕ 5 (1969), 275–298.

Ἡ Γραμματεία τῶν Δημητρίων Β = Ἡ Γραμματεία τῶν Δημητρίων Β: Μαρτύρια, Συλλογὲς Θαυμάτων καὶ Ἐγκώμια στὸν Ἅγιο Δημήτριο. Πρωτοβυζαντινὴ – Μεσοβυζαντινὴ, ed. Σ. Πασχαλίδης, Θεσσαλονίκη 2005.

Θεοδώρου εὐτελοῦς τοῦ Ὑρτακηνοῦ, Λόγος ἐγκωμιαστικὸς = Θεοδώρου εὐτελοῦς τοῦ Ὑρτακηνοῦ, Λόγος ἐγκωμιαστικὸς εἰς τὴν ἐπὶ γῆς πολιτείαν τῆς ὑπερευλογημένης δεσποίνης ἡμῶν ἀειπαρθένου καί Θεοτόκου τῆς ἀκαταμαχήτου, ed. J. Fr. Boissonade, Anecdota Graeca, III, Paris 1821, 1–58.

Θεοτοκάριον = Θεοτοκάριον, ed. Ε. Ευστρατιάδου, I. Chennevières-sur Marne, 1931.

Θεοχάρης, Ὑψηφιδωτὴ εἰκὼν = Μ. Θεοχάρης, Ὑψηφιδωτὴ εἰκὼν τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ ἡ ἀνεύρεσις τῶν λειψάνων τοῦ ἁγίου εἰς Ἰταλίαν, Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών 53 (1978), 508–536.

Θεοχαρίδης, Σίρμιον ἤ Θεσσαλονίκη = Γ. Ι. Θεοχαρίδης, Σίρμιον ἤ Θεσσαλονίκη: Ἐπανεξέτασις μιᾶς κριτικῆς ἐξετάσεως τῆς Ἁγίου Δημητρίου παραδόσεως, Μακεδονικά 16 (1976) 269–308.

Θρῆνος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου = Θρῆνος τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου λεγομένος τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Παρασκευῇ, ed. W. F. Bakker, Αθήνα 2005.

Καζαμία-Τσερνού, Η ίαση του παραλυτικού = Μ. Καζαμία-Τσερνού, Η ίαση του παραλυτικού στην Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή εικονογραφία, Солун 1992 (необјавена докторска теза)

Καζαμία-Τσέρνου, Ιστορώντας τη Δέηση = Μ. Ι. Καζαμία-Τσέρνου, Ιστορώντας τη Δέηση στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος, Θεσσαλονίκη 2003.

Καλλιγά-Γερουλάνου, Η σκηνή του «Μη μου άπτου» = Α. Καλλιγά-Γερουλάνου, Η σκηνή του «Μη μου άπτου» στα βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει τον 16ο αιώνα, ΔΧΑΕ 3 (1962–1963) 203–230.839

Καλοκύρης, Η Γέννησις του Χριστού = Κ. Καλοκύρης, Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος, Αθήναι 1956.

Καλοκύρης, Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν = Κ. Δ. Καλοκύρης, Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν, Ανατολής και Δήσεως, Θεσσαλονίκη 1972.

Καλομοιράκης, Ερμηνευτικές παρατηρήσεις = Δ. Καλομοιράκης, Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 197–220.

Καμπούρη-Βαμβούκου, Η σφαγή των νηπίων = Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, Η σφαγή των νηπίων στη λιτή του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης, in: Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, edd. Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, Αθήνα 2015, 429–440.

Καραγγιάνη, Ο Σταυρός = Α. Γ. Καραγγιάνη, Ο Σταυρός στη Βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, Τεσσαλονίκη 2010.

Καραγιάννη, Ο σταυρός στη βυζαντινή = Α. Β. Καραγιάννη, Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο, Θεσσαλονίκη 2010, 137–142.

Κατσελάκη, Ο Χριστός Ελκόμενος = Α. Κατσελάκη, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος αι. - 15ος αι.), ΔΧΑΕ 19 (1996–1997) 167–200.

Κεφαλά, Οι δράκοντες των υδάτων = Κ. Κεφαλά, Οι δράκοντες των υδάτων: Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου, in: Χάρις Χαίρε, Μελέτες στη μνήμη της Χάρις Κάντζια, ΙΙ Αθήνα 2004, 421–433.

Κιουσοπούλου, Στοιχεία της βυζαντινής ενδυμασίας = Α. Κιουσοπούλου, Στοιχεία της βυζαντινής ενδυμασίας κατά την ύστερη εποχή. Τα καπέλα, in: Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές. Επιλογές, ευαισθησίες και τρόποι έκφρασης από τον ενδέκατο στον δέκατο πέμπτο αιώνα, ed. Ch. G. Angelide, Athens 2004, 187–192.

Κόλλιας, Η διαπόμπευση του Χριστού = Η. Ε. Κόλλιας, Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα. in: Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, Ι, Αθήνα 1992, 243–261.

Κολτσίδα-Μακρή, Μολυβδόβουλλα = Ι. Κολτσίδα-Μακρή, Μολυβδόβουλλα με απεικόνιση σκηνής από το βίο του Αγίου Δημητρίου, ΔΧΑΕ 23 (2002) 149–154.

Κουκιάρης, Η θέση του επώνυμου αγίου = Σ. Κουκιάρης, Η θέση του επώνυμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού, Κληρονομία 22 (1990) 105–123.

Κουκιάρης, Ο κύκλος του βίου = Σ. Κουκιάρης, Ο κύκλος του βίου της Αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στην Χριστιανική Τέχνη, Αθήναι 1994.

Κουκιάρης, Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι = Σ. Κουκιάρης, Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην εις Άδου Κάθοδον, ΔΧΑΕ 19 (1996–1997) 305–318.

Κουρκουτίδου-Νικολαϊδου, Ναός του Σωτήρος Χριστού = Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαϊδου, Ναός του Σωτήρος Χριστού, Θεσσαλονίκη (The Church of Christ the Saviour, Thessaloniki), Athens 2008.

Κόστιτς, Η ΓΡΑΦΗ ΤΩΝ, Έ. Κόστιτς, Η ΓΡΑΦΗ ΤΩΝ "ΑΣΤΡΑΠΑΔΩΝ"(Διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 2022 (необјавена докторска теза).

Κωνσταντινίδη, Ο Μελισμός = Χ. Κωνσταντινίδη, Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Άγια Τράπεζα με τα Τιμία Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό, Θεσσαλονίκη 2008.

Κωνσταντινίδη, Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα = Χ. Κωνσταντινίδη, Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός, ο Μελισμός, ο επώνυμος άγιος, ΔΧΑΕ 20 (1998) 165–176.

Κώττα, Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως = Β. Κώττα, Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Χριστού Ελκομένου εν τη χριστιανική τέχνη, ΔΧΑΕ 4 (1936–1938) 5–27.

Λάμπρος, Ο Μαρκιανός Κώδιξ 525 = Σ. Λάμπρος Lambros, Ο Μαρκιανός Κώδιξ 525, Νέος Ἑλληνομνήμων 8 (1911) 3–59.

Λαούρδας, 'Εγκώμια = Β. Λαούρδας, 'Εγκώμια εις τον άγιον Δημήτριον κατά τον δέκατον τέταρτον αιώνα, ΕΕΒΣ 24 (1954) 275–290.

Λιάπης, Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας = Ι. Λιάπης, Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας, Αθήναι 1972.

Μαντάς, Το εικονογραφικό πρόγραμμα = Α. Γ. Μαντάς, Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204), Αθήνα 2001.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες στις τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Βλατάδων στη Θεσσαλονίκη, in: Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Η ιερά βασιληκή πατριαρχική και σταυροπηγιακή Μονή Βλατάδων, Θεσσαλονίκη 2005, 177–192.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, Η μνημειακή ζωγραφική = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, in: Ευφρόσυνον: αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, II, Αθήνα 1992, 658–668.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, Μονή Βλατάδων = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Μονή Βλατάδων, Θεσσαλονίκη 1998.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ο αγίος Δημητρίος = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ο αγίος Δημητρίος στιν παλαιοχριστιανηκή και βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική της Θεσσαλονίκης, in: Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οι ’αγιοι της Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2009, 145–182.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, Παρέστη η βασίλισσα = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Παρέστη η βασίλισσα εκ δεξιών σου». Βυζαντινή εικόνα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βεροίας, in: Τόμος στη μνήμη Μ. Σιγανίδου, Thessaloniki 1998, 141–147.

Μέντζος, Το προσκύνημα του αγίου Δημητρίου = Α. Μέντζος, Το προσκύνημα του αγίου Δημητρίου στα βυζαντινά χρόνια, Αθήνα 1994.

Μηναῖα = Μηναῖα τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, I–VI, Rome 1888–1901.

Μουρίκη, Αι βιβλικαί προεικονίσεις = Ντ. Μουρίκη, Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, Αρχαιολογικόν Δελτίον 25 (1970) 217–249.

Μουρίκη, Η Παναγία και οι Θεοπάτορες = Ντ. Μουρίκη, Η Παναγία και οι Θεοπάτορες: Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση, ΔΧΑΕ 5 (1969) 31–56.

Μουρίκη, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες = Ντ. Μουρίκη, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης, ΔΧΑΕ 7 (1973–1974) 79–119.

Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου = Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, ΔΧΑΕ 14 (1987–1988) 205–266.

Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα = Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, Αθήνα 1978.

Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου = Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης, Αθήνα 1975.

Μουτσόπουλος, Η Βασιλική του Αγίου Αχιλλείου = Ν. Κ. Μουτσόπουλος, Η Βασιλική του Αγίου Αχιλλείου στην Πρέσπα, Θεσσαλονίκη 1989.

Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης, Γεράκι = Μ. Κ. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, Γεράκι, Οι εκκλησίες του οικισμού, Θεσσαλονίκη 1981.

Μπακιρτζής, Μαρμάρινη είκόνα = Χρ. Μπακιρτζής, Μαρμάρινη είκόνα τῆς Ἁγίας Θεοδώρας, Ελληνικά 39 (1988) 158–163.842

Μπακιρτζής, Ο τάφος του αγίου Δημητρίου = Χρ. Μπακιρτζής, Ο τάφος του αγίου Δημητρίου, in: Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Ο νάος του αγίου Δημητρίου, προσκύνημα ανατολής και δύσεως, Θεσσαλονίκη 2001, 189–197.

Μπαλτογιάννη, Εικόνες = Χ. Μπαλτογιάννη, Εικόνες – Μήτηρ Θεού, Αθήνα 1994.

Μπορμπουδάκη, Η τοιχογραφική διακόσμηση = Μ. Μπορμπουδάκη, Η τοιχογραφική διακόσμηση του ναού της Παναγίας στο χωριό Μέρωνας, in: Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, edd. Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, Αθήνα 2015, 417–427.

Ξυγγόπολους, Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος = Α. Ξυγγόπολους, Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις τον Άδην καθόδου του Ισού, ΕΕΒΣ 17 (1941) 113–129.

Ξυγγόπουλος , Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού = Α. Ξυγγόπουλος, Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης, Αθήνα 1964.

Ξυγγόπουλος, Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου = Α. Ξυγγόπουλος, Αι παραστασείς του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ'αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, ΕΕΒΣ 30 (1960–1961) 54–84.

Ξυγγόπουλος, Βυζαντινόν κιβωτίδιον = Α. Ξυγγόπουλος, Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων έκ του βίου του αγίου Δημητρίου, Αρχαιολογική Εφημερίς (1936) 101–136.

Ξυγγόπουλος, Η κυρόχυτες γραφή του Χρυσοστόμου = Α. Ξυγγόπουλο, Η κυρόχυτες γραφή του Χρυσοστόμου, ΕΕΒΣ 21 (1951) 52–57.

Ξυγγόπουλος, Η τοιχογραφία του μαρτυρίου = Α. Ξυγγόπουλος, Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης, ΔΧΑΕ 8 (1975–1976) 1–18.

Ξυγγόπουλος, Η ψηφιδοτή διακόσμησις = Α. Ξυγγόπουλος, Η ψηφιδοτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953.

Ξυγγόπουλος, Η τοιχογραφία τής Αναλήψεως= Α. Ξυγγόπουλος, Η τοιχογραφία τής Αναλήψεως εν τή αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης, Αρχαιολογική Εφημερίς 77 (1938) 32–53.

Ξυγγόπουλος, Ὁ εἰκογραφικός κύκλος = Α. Ξυγγόπουλος, Ὁ εἰκογραφικός κύκλος της ζωής τοϋ άγίον Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1970.

Ξυγγόπουλος, Οι στυλίται = Α. Ξυγγόπουλος, Οι στυλίται εις την Βυζαντινήν τέχνην, ΕΕΒΣ 19 (1949)116–129.843

Ξυγγόπουλος, Ὑπαπαντή = Α. Ξυγγόπουλος, Ὑπαπαντή, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328–337.

Ὁ βίος τῆς ὁσιομυροβλύτιδος Θεοδώρας = Ὁ βίος τῆς ὁσιομυροβλύτιδος Θεοδώρας τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ. Διήγηση περί τῆς μεταθέσεως τοῦ τιμίου λειψάνου τῆς ὁσίας Θεοδώρας, ed. Σ. Πασχαλίδης, Θεσσαλονίκη 1991.

Ὁ ἱερὸς Φώτιος, ὑμνογράφος τοῦ Ἁγίου Νικολάου = Ὁ ἱερὸς Φώτιος, ὑμνογράφος τοῦ Ἁγίου Νικολάου: κριτικὴ ἔκδοση, ed. Δ. Ν. Σταρτηγοπούλου, Αθήνα 2009.

Ορλάνδος, Η Παρηγορήτισσα = Α. Ορλάνδος, Η Παρηγορήτισσα της `Αρτης, Αθήνα 1963.

Παζαράς, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη = Ν Παζαράς, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξη τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστορία, μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος), Солун 2013 (необјавена докторска теза).

Πάλλας, Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία = Δ. Ι. Πάλλας, Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 119–144.

Παναγιωτίδη, Η παράσταση της Ανάληψης = Μ. Παναγιωτίδη, Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά προβλήματα,

Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής ΑΠΘ, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Στ' -2 (1974) 64–89.

Παπαδάκη-Oekland, Μεσαιωνικά Κρήτης = S. Papadaki-Okland, Μεσαιωνικά Κρήτης, Αρχαιολογικόν Δελτίον 19 (1966) B2, 431 pl. 468b.

Παπαδάκη-Oekland, Το Άγιο Μανδήλιο = Στ. Παπαδάκη-Oekland, Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα, ΔΧΑΕ 14 (1987–1988) 283–296.

Παπαζώτος, Βυζαντινές εικόνες = Τ. Παπαζώτος, Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας, Αθήνα 1995.

Παπαζώτος, Η Βέροια = Θ. Παπαζώτος, Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αί.), Αθήνα 1994.

Παπακυριακού, Η Προδοσία του Ιούδα = Χ. Παπακυριακού, Η Προδοσία του Ιούδα. Παρατηρήσεις στην μεταεικονομαχική εικονογραφία της παράστασης, Byzantina 23 (2003) 233–260.

Παπαμαστοράκης Το είκονογραφικο πρόγραμμα = Τ. Παπαμαστοράκης, Το είκονογραφικο πρόγραμμα του τρούλου του Άγιου Γεωργίου (Επισκοπής) στην Κίττα της Μάνης, ΑΑΑ 20 (1987) 140–158.

Παπαμαστοράκης, Ο άγιος Δημήτριος = Τ. Παπαμαστοράκης, Ο άγιος Δημήτριος ως πρότυπο ανδρείας, in: Ο άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους, Θεσσαλονίκη 2005, 30–36.

Παπαμαστοράκης, Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα = Τ. Παπαμαστοράκης, Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 67–78.

Παπαμαστοράκης, Ο διάκοσμος του τρούλου = Τ. Παπαμαστοράκης, Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο, Αθήνα 2001.

Πελεκανίδης, Καλλιέργης = Σ. Πελεκανίδης, Καλλιέργης. Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος, Αθήνα 1973.

Πελεκανίδου, Καστοριά Ι, = Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά Ι, Βυζαντινάι τοιχογραφιαι, Θεσσαλονίκη 1953.

Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, Καστοριά = Σ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά, Αθήνα, 1984.

Πιτσάκης, Νομοκανονικά μαργινάλια = Κ. Πιτσάκης, Νομοκανονικά μαργινάλια με αφορμή δύο αγίους της Θεσσαλονίκης Ευστάθιος ο Θεσσαλονίκης και Δημήτριος ο μυροβλύτης στον Δημήτριο Χωματιανό, in: Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οι αγίοι της Θεσσαλονίκης. Β, Θεσσαλονίκη 2009, 278–289.

Προκοπίου, Ο κοσμολογικός συμβολισμός = Γ. Προκοπίου, Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού, Αθήνα 1981.

Radović, Το μυστήριον της Αγίας Τριάδος = A. Radovic, Το μυστήριον της Αγίας Τριάδος κατά τον άγιον Γρηγόριον Παλαμάν, Ανάλεκτα Βλατάδων 16 (1991) 43–44.

Σέμογλου, Η Θέκλα = Α. Σέμογλου, Η Θέκλα στην αυγή του χριστιανισμού. Εικονογραφική μελέτη της πρώτης γυναίκας μάρτυρα στην τέχνη της Ύστερης Αρχαιότητας, Θεσσαλονίκη 2014.

Σισίου, Καστοριανά Μνημεία = Γ. Σισίου, Καστοριανά Μνημεία, Αθήνα 1995.

Σισίου, Μια άγνωστη σύνθεση = Γ. Σισίου, Μια άγνωστη σύνθεση στον ΄Αγιο Νικόλαο Τζώζα Καστοριάς, in: Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτηρή Κίσσα, Θεσσαλονίκη 2001, 373–394.

Σισίου, Ο άγιος Νικόλαος του Κυρίτση = Γ. Σισίου, Ο άγιος Νικόλαος του Κυρίτση στην Καστορία και ο άγιος Γεώργιος στο Πολοσκο, Ниш и Византија 9 (2011) 321–347.

Σισίου, Ο κύκλος του Ακαθίστου = Ι. Σισίου, Ο κύκλος του Ακαθίστου στο ναό του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Καστοριάς, Ниш и Византија 11 (2013) 279–294.

Σοφοκλεους, Οι δεσποτικές εικόνες = Σ. Σοφοκλεους, Οι δεσποτικές εικόνες της Μονής του Μεγάλου Αγρού, Λευκωσία 1992.

Σπουρλάκου-Ευτυχιάδου, Η νέα Εύα = Α. Σπουρλάκου-Ευτυχιάδου, Η νέα Εύα, Μήτηρ και Παρθένος εκκλησιολογική - θεομητορική προσέγγισις, Επιστημονική επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του εν Αθήνησι Πανεπιστημίου 33 (1998) 697–727; 34 (1999) 470–503.

Στρατή, Εικόνα του αγίου Νικόλαου = Α. Στρατή, Εικόνα του αγίου Νικόλαου με σκηνές του βίου του από την Καστορία. Σχόλια και παρατηρήσεις, in: Αφιέωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, Athens 2015, 585–592.

Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου = Γ. Σωτηρίου, Μ. Σωτηρίου, Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, I–II, Αθήναι 1952.

Σωτηρίου Γ., Σωτηρίου Μ., Εικόνες = Γ. Σωτηρίου, Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, I–II Αθήνα 1956–1958.

Σωτηρίου, Ενταφιασμός – Θρήνος = Μ. Σωτηρίου, Ενταφιασμός – Θρήνος, ΔΧΑΕ 7 (1973–1974) 139–148.

Subotić, Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών = G. Subotić, Η τέχνη των βυζαντινοσέρβων ευγενών στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του ΙΔ αιώνα, in: Βυζάντιο και Σερβία κατά τών ΙΔ αιώνα, Athens 1996, 169–179.

Τούτος, Φουστέρης, Ευρετήριον = Ν. Τούτος, Γ. Φουστέρης, Ευρετήριον της Μνημειακής Ζωγραφικής του Άγιου Όρους (10ος - 17 ος αίωνας), Αθήνα 2010.

Τρεμπέλας, Τάξις καὶ ἀκολουθία τῶν ἐγκαινίων = Π. Τρεμπέλας, Τάξις καὶ ἀκολουθία τῶν ἐγκαινίων, Θεολογία 23 (1952) 206–219.

Τρεμπέλας, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι = Π. Τρεμπέλας, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Αθήνα 1935.

Τσίγαριδας, Η χρονολόγηση του ναού = Ε. Τσίγαριδας, Η χρονολόγηση του ναού του Αγιού Αλυπίου Καστοριάς, in: Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδακή, II, Αθήνα 1991.

Τσιγαρίδας, Μανουήλ Πανσέληνος = Ε. Τσιγαρίδας, Μανουήλ Πανσέληνος εκ του ιερού ναού του Πρωτάτου, Θεσσαλονίκη 2003.

Τσιγαρίδας, Τοιχογραφιές της περιόδου των Παλαιολόγων = Ε. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφιές της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 1999.

Τσιτουρίδου, Αγίου Νικολάου Ορφανού = Α. Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα, Θεσσαλονίκη 1986.

Τσιτουρίδου, Η εντοίχια ζωγραφική = Α. Τσιτουρίδου, Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1978.

Τσορμπατζόγλου, Ο Ανδρέας Κρήτης = Π. Τσορμπατζόγλου, Ο Ανδρέας Κρήτης (660-740) και ο πιθανός χρόνος συγγραφής του Μεγάλου Κανόνος (CPG 8219), Βυζαντινά 24 (2004) 7–42.

Trifonova, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου = A. Trifonova, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά: συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίσς, Солун 2010 (необјавена докторска дисертација).

Φιλοτέου Κοκκίνου λόγοι και ομιλιές = Φιλοτέου Κοκκίνου λόγοι και ομιλιές, ed. Β.Σ.Ψευτόγκας, Θεσσαλονίκη 1981.

Φουντούλη, «Μεγάλη Εβδομάς» = Ι. Μ. Φουντούλη, «Μεγάλη Εβδομάς» του Αγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1979.

Φουντούλης, Μεγάλη Τεσσαρακοστή = Ι. Μ. Φουντούλης, Μεγάλη Τεσσαρακοστή και Θεία λατρεία, Γρηγόριος ο Παλαμάς 550–551 (1964) 123–133.

Φουστέρης, Σε αναζήτηση των ζωγράφων = Γ. Φουστέρης, Σε αναζήτηση των ζωγράφων του καθολικού της μονής Βλατάδων, in: Τριακοστό Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και Περολήψεις Εισηγήσεων και Ανακονώσεων, Αθήνα 2010, 126–127.

Φώσκολου, Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου = Β. Α. Φώσκολου, Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου και οι συμβολικές προεκτάσεις τους κατά την ύστερηβυζαντινή περίοδο, ΔΧΑΕ 25 (2004) 225–236.

Χαραλαμπίδης, Η τοιχογραφία του Οσίου Δαβίδ = Κ. Χαραλαμπίδης, Η τοιχογραφία του Οσίου Δαβίδ του δενδρίτη στο ναό του Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης, Σερραϊκού Ανάλεκτα 2 (1993–1994) 53–56.

Χατζηδάκης, Νεώτερα για την ιστορία = Μ. Χατζηδάκης, Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 143–179.

Χατζιδάκης Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη = Μ. Χατζιδάκης Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη, in: Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα: Καστοριά, Αθήνα 1984.

Χατζιδάκης, Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου = Μ. Χατζιδάκης, Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου, ΕΕΒΣ 14 (1938) 393–414.

Acta Joannis = Acta Joannis, ed. Th. Zahn, Erlangen 1880.

Actes de Vatopédi II = Actes de Vatopédi II, De 1330 à 1376, edd. J. Lefort, V. Kravari, Ch. Giros, K. Smyrlis, Paris 2006.

Agios Nikolaos Orphanos = Agios Nikolaos Orphanos: the wall paintings, ed. Ch. Bakirtzis, Athens 2003.

Agnelli qui et Andreas liber pontificalis ecclesiae Ravennatis = Agnelli qui et Andreas liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, ed. O. Holder-Egger, MGH Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum saec. VI–IX, Hannover, 1878.

Alexiou, The Lament of the Virgin = M. Alexiou, The Lament of the Virgin in Byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song, BMGS 1 (1975) 111–140.

Alexiou, The Poverty of Ecriture = M. Alexiou, The Poverty of Ecriture and the Craft of Writing: Towards a Reappraisal of the Prodromic Poems, BMGS 10 (1986) 1–40.

Alexiou, The Ritual Lament = M. Alexiou, The Ritual Lament in Greek Tradition, Oxford 2002 (2nd ed.)

Allen, Portrayals of Mary = P. Allen, Portrayals of Mary in Greek Homiletic Literature (6th-7th centuries), in: The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images, edd. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 69–90.

Alpatov, Sur l'iconographie des anges = M. Alpatov, Sur l'iconographie des anges dans l'art de Byzance et de l'ancienne Russie, Зограф 11 (1980) 5–15.

Altripp, Beobachtungen zum Bildprogramm = M. Altripp, Beobachtungen zum Bildprogramm der Prothesis, in: Byzantinische Malerei, Bildprogramme, Ikonographie, Still, ed.G. Koch, Wiesbaden 2000, 25–40.

Altripp, Die Prothesis = M. Altripp, Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenländs, Frankfurt am Mein 1998.

Altripp, Liturgie und Bild = M. Altripp, Liturgie und Bild im byzantinischen Kirchen. Korrespondenzen und Divergenzen, in: Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter, ed. R. Warland, Wiesbaden 2002, 115–123.

Analecta sacra = Analecta sacra et classica spicilegio Solesmensi parata VI (VII), ed. J. B. Pitra, Paris–Rome 1891 (repr. Farnborough 1967).

Anastasii Sinaitae Opera = Anastasii Sinaitae Opera. Viae Dux. CChr., ed. K. H. Uthemann, Turnhout 1981.

Anastasii Sinaïtae: Quaestiones et responsiones = Anastasii Sinaïtae: Quaestiones et responsiones, edd. M. Richard, J. Munitiz, Turnhout 2006.

Andreopoulos, How do we represent the Glory of God? = Andreopoulos, How do we represent the Glory of God? Theological and iconological connections between the Transfiguration and the Resurrection,in: La mort et la résurrection dans la Tradition orthodoxe, University of Sherbrooke, 2004, 47–59.

Andreopoulos, Metamorphosis = A. Andreopoulos, Metamorphosis. The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography, New York 2005.

Andreopoulos, The Mosaics of the Transfiguration = A. Andreopoulos, The Mosaics of the Transfiguration in St Catherine's Monastery on Mount Sinai: a discussion of its origins, Byzantion, 72/1 (2002) 9–41.

Andronikof, Le cycle pascal = C. Andronikof, Le cycle pascal. Le Sens des Fêtes II, Paris 1985.

Androudis, Chapiteau de le crypte = P. Androudis, Chapiteau de le crypte de la basilique de Saint-Démétrios à Thessalonique avec emblèmes de la famille des Paléologues, ΔΧΑΕ 33 (2012) 131–140.

Androudis, Dalle avec aigle bicéphale = P. Androudis, Dalle avec aigle bicéphale en provenance de l'enceinte byzantine de Trébizonde, ΔΧΑΕ 34 (2013) 67–77.

Androudis, Double-Headed Eagles = P. Androudis, Double-Headed Eagles on Early (11th–2thc.) Medieval Textiles: Aspects of Their Iconography and Symbolism, Ниш и Византија 14 (2015) 315–341.

Angelidi, Papamastorakis, Picturing the spiritual protector = C. Angelidi, T. Papamastorakis, Picturing the spiritual protector, in: Images of the Mother of God, Perceptions of the Theotokos in Byzantium, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 209–224.

Angusheva-Tihanova, The Mount Reflecting Heaven = A. Angusheva-Tihanova, The Mount Reflecting Heaven: Sermon of the Transfiguration by Gregory Camblak in the Context of Byzantine and Medieval Slavic Literature, Byzantinoslavica 62 (2004) 217–238.

Anrich, Hagios Nikolaos = G. Anrich, Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche, I–II, Leipzig 1913–1917.

Anthologia graeca = Anthologia graeca, ed. E. Cougny, I–III, Paris (1871–1890).

Anthologia Graeca: Epigrammatum = Anthologia Graeca: Epigrammatum: Palatina cum Planudea, III /1, ed. H. Stadtmüller, Leipzig 1906.

Antonopoulos, Métanoia = É. Antonopoulos, Métanoia: La personne, le sentiment et le geste, ΔΧΑΕ 23 (2002) 11–30.

Antonopoulous, Miséricorde, Olivier = E. Antonopoulous, Miséricorde, Olivier : agents et attributs, Byzantion 51 (1981) 345–385.

Antonopoulos, Prolégomènes à une typologie de l'enfance = E. Antonopoulos, Prolégomènes à une typologie de l'enfance et de la jeunesse dans l'iconographie byzantine, in: Historicité de l'enfance et de la jeunesse, Athènes 1986, 271–287.

Antonopoulou, A Kanon on Saint Nicholas = T. Antonopoulou, A Kanon on Saint Nicholas by Manuel Philes, REB, 62 (2004) 197–213.

Antonopoulou, Commenting on a Homily = T. Antonopoulou, Commenting on a Homily : A Poem by Manuel Philes, Byzantion 79 (2009) 25–36.

Apocrifi del Nuovo testameno = Apocrifi del Nuovo testameno, I (a cura di L. Morandi), Torino 1975².

Arch. Damianos of Sinai, The Medical Saints = Arch. Damianos of Sinai, The Medical Saints of the Orthodox church in Byzantine Art, in: Material culture and well-being in Byzantium (400–1453), ed. M. Grünbart t al., Wien 2007, 41–50.

Arranz, L'aspect rituel de l'onction = M. S. J. Arranz, L'aspect rituel de l'onction des empereurs de Constantinople et de Moscou, in: Roma, Constantinopoli, Mosca. Da Roma alla terza Roma. Document e studi I, Roma 1981, 407–415.

Ashbrook Harvey, Martyr Passions = S. Ashbrook Harvey, Martyr Passions and Hagiography, in: The Oxford Handbook of Early Christian Studies, edd. S. Ashbrook Harvey, D. G. Hunter, Oxford 2008, 603–627.

Ashbrook Harvey, The Sense of a Stylite = S. Ashbrook Harvey, The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder, Vigiliae Christianae 42 (1988) 376–394.

Ashbrook Harvey, The Stylite's Liturgy = S. Ashbrook Harvey, The Stylite's Liturgy: Ritual and Religious Identity in Late Antiquity, Journal of Early Christian Studies 6 (1998) 523–539.

Asinou Across the Time = Asinou Across the Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cuprys, edd. A. Weyl Carr, A. Nicolaïdès, Washington D.C., 2012.

Aubineau, Zoticos de Constantinople = M. Aubineau, Zoticos de Constantinople nourricier des pauvres et serviteur des lepreux, AB 93 (1975) 67–108.

Auzépy, Le Christ, l'empereur = M.-F. Auzépy, Le Christ, l'empereur et l'image (VIIe-IXe siècle), in : EVPSYCHIA. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler, Paris 1998, 35–43.

Auzépy, Les aspects matériel = M.-F. Auzépy, Les aspects matériel de la taxis byzantine, Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles 2005. [En ligne]. Auzérpy, Le Christ = M.-F. Auzérpy, Le Christ, l'empereur et l'image (VIIe-IXe siècle), in: EVPSYCHIA, Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler, Paris, 1998, 35–47.

Babić, Il modello et la replica = G. Babić, Il modello et la replica nell' arte bizantina delle icone, Arte christiana 76 (1988) 61–78.

Babić, L'iconographie constantinopolitaine = G. Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie), ЗРВИ 14–15 (1973) 173–189.

Babić, L'image simbolique = G. Babić, L'image simbolique de la „Porte fermée" à Saint - Clément d'Ohrid, in: Synthronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge, ed. A. Grabar, Paris 1968, 145–151.

Babić, Les croix à cryptogrammes = G. Babić, Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècle, in: Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev, ed. S. Dufrenne, Paris 1979, 1–13.

Babić, Le maphorion de la Vierge = G. Babić, Le maphorion de la Vierge et le psaume 44 (45) sur les images du XIV siècle, in: Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χα τζηδάκη, I, Αθήνα 1991, 57–64.

Babić, Les chapelles annexes = G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris 1969.

Babić, Les images byzantines = G. Babić, Les images byzantines et leur degrés de signification: l'example de Hodigitria, in: Byzance et les images, edd. J. Duran, A. Guillou, Paris 1994, 189–222.

Babić, Quelques observations = G. Babić, Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine), CA 27 (1978) 163–178.

Babić, Sur l'icone de Poganovo = G. Babić, Sur l'icone de Poganovo et la vasilissa Helene, in: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siecle, edd. D. Davidov, R. Samardžić, Belgrade 1987, 57–65.

Babić, "Nativité de la Vierge" = G. Babić, Sur l'iconographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture byzantine, ЗРВИ 7 (1961) 169–175.

Babić, Walter, The Inscriptions = G. Babić, Ch. Walter, The Inscriptions upon Liturgical rolls in Bzyantine apse decoration, REB 34 (1976) 269–280.

Bacci, Relics = M. Bacci, Relics of the Pharos chapel: a view from the Latin West, in: Eastern Christian Relics, ed. A. Lidov, Moscow 2003, 234–246.

Bacci, The Armenain church = M. Bacci, The Armenain church in Famagusta and its mural decoration: some iconographic remarks, Hask haygitakan taregirk 11 (2007–2008) 489–503.

Bach, La fonction funéraire = F. Bach, La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XII^{e} au XIV^{e} siècle, Histoire de l'art 7 (1989) 25–33.

Bakalova, Hymnography and Iconography = E. Bakalova, Hymnography and Iconography: Images of Hymnographers in Twelfth and Thirteenth Century Church Paintings in Bulgaria, in: Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter, London 2006, 246–273.

Bakalova, La vie de sainte Parascève = E. Bakalova, La vie de sainte Parascève de Tirnovo dans l'art balkanique du Bas Moyen Age, Byzantinobulgarica 5 (1978) 175–209.

Bakalova, The Image of the Ideal Ruler = E. Bakalova, The Image of the Ideal Ruler in Medieval Bulgarian Literature and Art, in: Les cultes des saints souverains et des saints guerriers et l'idéologie du pouvoir en Europe Centrale et Orientale, edd. I. Biliarsky, R. G. Păun, Paris 2007, 34–80.

Bakirtzis, Ampoules byzantines = C. Bakirtzis, Ampoules byzantines de Thessalonique in: L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 205–209.

Ball, A Double-Headed Eagle Embroidery = J. Ball, A Double-Headed Eagle Embroidery: From Battlefield to Altar, Metropolitan Musem Journal 41 (2006) 59–64.

Ballian, Liturgical Implements, in: Byzantium: Faith and Power (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York 2004, 117–142.

Barbagallo, Iconografia liturgica = S. Barbagallo, Iconografia liturgica del Pantokrator, Roma 1996.

Barber, Symeon the New Theologian = C. E. Barber, Symeon the New Theologian: Seeing Beyond Painting, in: Visualising the Middle Ages, II: Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium, Boston 2007, 23–60.

Bardill, Constantine, Divine Emperor = J. Bardill, Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2012.

Barkhuizen, Romanos Melodos, On the Massacre of the Innocents = H. Barkhuizen, Romanos Melodos, On the Massacre of the Innocents: A Perspective on Ekphrasis as a Method of Patristic Exegesis, Acta Classica 50 (2007) 29–50.

Baumstark, Bild und Lied = A. Baumstark, Bild und Lied des Christlichen Ostens, in: Festchrift zum Sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen, Bonn 1926, 168–180.

Bautch, Putting Angels in their Place = K. C. Bautch, Putting Angels in their Place: Developments in Second Temple Angelology, in: With Wisdom as a Robe. Qumran and Other Jewish Studies in Honour of Ida Fröhlich, ed. K. D. Dobos, M. Koszeghy, Sheffield 2008, 174–188.

Beck, Kirche und teologische Literatur = H.-G. Beck, Kirche und teologische Literatur im byzantinischen Reich, München 1959.

Bellosi, Duccio = L. Bellosi, Duccio: the Maestà, London 1999.

Belting, Belting-Ihm, Das Kreuzbild = H. Belting, C. Belting-Ihm, Das Kreuzbild im Hodegos des Anastasius Sinaites: ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Dartsellung des toten Crucifixus, in: Tortuale-Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Freiburg 1966, 30–39.

Belting, Bizanzio a Venezia = H. Belting, Bizanzio a Venezia non è Bizanzio a Bizanzio, in: Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente, edd. F. Flores d' Arcais, C. Sismondo, Milan–Rimini 2002, 70–79.

Belting, Dandolo's Dreams = H. Belting, Dandolo's Dreams: Venetian State Art and Byzantium, in: Byzantium. Faith and Power (1261-1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture, New York 2006, 138–153.

Belting, Le peintre Manuel Eugenikos = H. Belting, Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie, CA 28 (1979) 103–114.

Belting, Mango, Mouriki, The mosaics and frescoes = H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethye Camii) at Istanbul, Washington 1978.

Belting, The Image and Its Public = H. Belting, The Image and Its Public in the Middle Ages: form and function of early paintings of the Passion, New Rochelle 1990.

Bentchev, Monogramme und Akronyme = I. Bentchev, Monogramme und Akronyme als Ikonenaufschriften, Hermeneia – Zeitschrift für ostkirchliche Kunst 18/3–4 (2002) 57–64.

Berg, Une iconographie peu connue = K. Berg, Une iconographie peu connue du Crucifiement, CA 9 (1957) 319–327.

Berger, Le peintures de l'abside = M. Berger, Le peintures de l'abside de S. Stefano a Soleto: Une illustration de l'anaphore en Terre de Otrante a la fin du XIVe siècle.

Beronière, The Sundays of Lent = G. Beronière, The Sundays of Lent in the Triodion: the Sundays without a Commemoration, Rome 1997.

Bertonière, Easter Vigil = G. Bertonière, The Historical Development of the Easter Vigil and Related Services in the Greek Church, Roma 1972.

Bestul, Texts of the Passion = T. H. Bestul, Texts of the Passion. Latin devotional literature and medieval society, Philadelphia 1996.

Biliarsky, Old Testament Models = I. Biliarsky, Old Testament Models and State in Early Medieval Bulgaria, in: The Old Testament in Byzantium, edd. P. Magdalino, R. Nelson, Washington D.C. 2010, 255–277.

Binggeli, Les stylites et l'eucharistie = A. Binggeli, Les stylites et l'eucharistie, in: Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge), I, L'Institutions, edd. N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009, 421–444.

Bissinger, Kreta = M. Bissinger, Kreta: Byzantinische Wandmalerei, Munich 1995.

Bizau, L' autel eucharistique = I. Bizau, L' autel eucharistique dans la mystique sacramentelle et liturgique de Saint Nicolas Cabasilas, in: L'espace liturgique: ses éléments constitutifs et leur sens, ed. C. Braga, Roma 2006, 65–105.857

Bogevska, Notes on female piety = S. Bogevska, Notes on female piety in hermitages of the Ohrid and Prespa region: The case of Mali Grad, in: Female founders in Byzantium and beyond, ed. L. Theis et al., Wien-Köln-Weimar 2011/2012, 355–367.

Bogevska-Capuano, Les églises rupestres = S. Bogevska-Capuano, Les églises rupestres de la région des lacs d'Ohrid et de Prespa : milieu du XIIIe-milieu du XVIe siècle, Turnhout 2015.

Boonen, La figuration de l'arbre = A. Boonen, La figuration de l'arbre dans les scenes du Nouveau Testament à Byzance du IXe au XIVe siècle, Byzantion 15 (1985) 417–430.

Bornert, L'anaphore = R. Bornert, L'anaphore dans la spiritualité liturgique de Byzance. Le témoignage des commentaries mystagogiques du VIIIe au XVe siècle, in: Eucharisties d'Orient et d'Occident, ed. B. Bernard, Paris 1970, 241–263.

Bornert, La celebration de la sainte Croix = R. Bornert, La celebration de la sainte Croix dans le rite byzantine, La Maison Dieu 75 (1963) 92–108.

Bornert, Les commentaires byzantins = R. Bornert, Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siecle, Paris 1966.

Bouras, Byzantine Lighting Devices = L. Bouras, Byzantine Lighting Devices, JÖB 32/3 (1982) 479–491.

Bouras, Kaloyeropoulou, Andreadi, Churches of Attica = Ch. Bouras, A. Kaloyeropoulou, R. Andreadi, Churches of Attica, Athens, 1970.

Boycheva, L' aer = V. J. Boycheva, L' aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIIIe siecle jusque dans l'art post-byzantin, CA 51 (2003) 169–194.

Brendel, Origin and Meaning of the Mandorla = O. Brendel, Origin and Meaning of the Mandorla, Gazette des Beaux-Arts 25 (1944) 5–24.

Brightman, Liturgies = F. E. Brightman, Liturgies, eastern and western, I, Eastern liturgies, Oxford 1896 (reprinted 1965).

Brown, La Mort de Messie = R. E. Brown, La Mort de Messie. Encyclopédie de la Passion de Christ. De Gethsémani de au tombeau, II, Paris 2005.

Brubaker, The Illustrated copy = L. Brubaker, The Illustrated copy of the "Homilies" of Gregory of Nazianzus in Paris (Bibliotheque nationale, cod. gr. 510), Универзитет Џон Хопкинс 1983 (докторска теза).

Brubaker, Haldon, Byzantium in the Iconoclast Era = L. Brubaker, J. Haldon, Byzantium in the Iconoclast Era (ca.680–850): the Sources. An Annotated Survey, Aldershot 2001.

Brubaker, Vision and Meaning = L. Brubaker, Vision and Meaning in Ninth-century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus, Cambridge 2008.

Buchtal, Belting, Patronage in Thirteenth-Century Constantinople = H. Buchtal, H., Belting, Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy, Washington 1978.

Buchthal, The Miniatures of the Paris Psalter = H. Buchthal, The Miniatures of the Paris Psalter, London, 1938.

Bucur, Foreordained from all Eternity = B. G. Bucur, Foreordained from all Eternity. The Mystery of the Incarnation According to Some Early Christian and Byzantine Writers, DOP 62 (2008) 199–215.

Byzance: L'art byzantin = Byzance: L'art byzantin dans les collections publiques françaises, exhibition catalogue, ed. J. Durand, Paris 1992.

Byzantine Monastic Foundation Documents = Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typica and Testament, edd. J. Thomas, A. Constantinides Hero, Washington, D.C., 2000.

Byzantinische Epigramme = Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken, ed. A. Rhoby, Wien 2009.

Byzantium = Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture, British Museum exhibition catalogue, ed. D. Buckton, London 1994.

Cameron, Christianity and the Rhetoric = A. Cameron, Christianity and the Rhetoric of Empire, Berkeley–Los Angeles 1991.

Cameron, The History of the Image of Edessa = A. Cameron, The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story, in: Okeanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday, ed. C. Mango, O. Pritsak, Harvard University 1984, 80–94.

Cameron, The Virgin's robe = A. Cameron, The Virgin's robe: an episode in the history of early seventh-century Constantinople, Byzantion 49 (1979) 42–56.

Canard, Le cérémonial Fatimide = M. Canard, Le cérémonial Fatimide et le ceremonial Byzantin, Byzantion 21 (1951) 355–420.

Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ = C. S. J. Capizzi, ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, Saggio d'esegesi letterario-iconografica, Romae 1964.

Carlston, Transfiguration and Resurrection = C. E. Carlston, Transfiguration and Resurrection, Journal of Biblical Literature, 80/3 (1961) 233–240.

Caseau, Syméon Stylite = B. Caseau, Syméon Stylite l'ancien entre puanteur et parfum, REB 63 (2005) 71–96.

Caseau, Syméon Stylite le Jeune = B. Caseau, Syméon Stylite le Jeune (521–592): un cas de sainte anorexie?, Kentron 19/1-2 (2003) 179–203.

Catafygiotu Topping, A Byzantine Song for Simeon = Catafygiotu Topping, A Byzantine Song for Simeon: The Fourth Kontakion of St. Romanos, in: eadem, Sacred Songs: Studies in Byzantine Hymnography, Minneapolis, 1997, 111–123.

Catafygiotu Topping, Romanos, On the Entry into Jerusalem = E. Catafygioty Topping, Romanos, On the Entry into Jerusalem: A Basilikos logos, in: eadem, Sacred Songs: Studies in Byzantine Hymnography, Minneapolis, 1997, 167–194.

Catafygiotu Topping, St. Romanos Melodos = E. Catafygiotu Topping, St. Romanos Melodos and his First Nativity Kontakion, in: eadem, Sacred Songs. Studies in Byzantine Hymnography, Minneapolis, 1997, 91–110.

Catafygiotu Topping, The Annunciation = E. Catafygiotu Topping, The Annunciation in Byzantine Hymns, in: eadem, Sacred Songs: Studies in Byzantine Hymnography, Minneapolis 1997, 139–166.

Charalampidis, La Croce nell'iconografia = C. H. Charalampidis, La Croce nell'iconografia bizantina fino al XIV secolo, in: La Croce, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), III, edd. B. Unlianich, U. Parente, Napoli 2007, Napoli 2008, 89–98.

Charalampidis, The Dendrites = C. P. Charalampidis, The Dendrites in Pre-Christian and Christian Historical-Literary Tradition and Iconography, Roma 1995.

Charalampidis, The Iconography of Military Saints = C. P. Charalampidis, The Iconography of Military Saints in Middle and Late Byzantine Macedonia, in: Byzantine Macedonia. Art Architecture Music and Hagiography, edd. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2001, 80–87.

Charalampidis, The Representations of the Uncreated Light = C. P. Charalampidis, The Representations of the Uncreated Light (Lux increate) in the Byzantine iconography of the Transfiguration of Christ, Arte Medievale, 2/1 (2003) 129–136.

Chatzidakis, A Fourthteen Century Icon = N. Chatzidakis, A Fourthteen Century Icon of the Virgin Eleusa in the Byzantine Museum of Athens, in: Byzantine East Latin West, ArtHistorical Studies in Honor of Kurt Weitzmann, Princeton 1995, 495–498.

Chatzidakis, Hosios Loukas = N. Chatzidakis, Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece, Athens 1997.

Chatzidakis, Recherches sur le peintre = M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23–24 (1969–70) 309–352.

Chatzidakis-Bacharas, Les peintures murales = T. Chatzidakis-Bacharas, Les peintures murales de Hosios Loukas: Les chapelles occidentales, Athens 1982.

Chotzakoglou, Die Palaiologen = C. Chotzakoglou, Die Palaiologen und das fruheste Auftreten des byzantinischen Doppeladlers, Byzantinoslavica 57 (1996) 59–68.

Clément, Il canto delle lacrime = O. Clément, Il canto delle lacrime: Saggio sul pentimento, Milan 1983 (repr. 2002).

Commentaires sur Saint Jean = Commentaires sur Saint Jean, II, trad. C. Blanc, Paris 1970.

Constantine Porphyrogenitus: Three Theatises = Constantine Porphyrogenitus: Three Theatises on Imperial Military Expeditions, ed. J. Haldon, Wien 1990.

Constantinides, Panagia Olympiotissa = E. C. Constantinides, The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly, I–II, Athens 1992.

Constas, Proclus of Constantinople = N. P. Constans, Proclus of Constantinople and the Cult if the Virgin in Late Antiquity. Homilies 1-5. Texts and Translations, Leiden 2003.

Constas, The Purple Thread = N. P. Constas, The Purple Thread and the Veil of the Flesh: Symbols of Weaving in the Sermons of Proclus, in: idem, Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity, Homilies, 1-5, texts and translations, Leiden 2003, 315–358.

Constas, Weaving the Body of God = N. P. Constas, Weaving the Body of God:Proclus of Constantinople, the Theotokos, and the Loom of the Flesh, Journal of Early Christian Studies, 3/2 (1995) 164–194.

Corrigan, Text and Image = C. Corrigan, Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai, in: The Sacred Images East and West, edd. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana–Chicago 1995, 46–49.

Cosmas Indicoplèustes, Topographie chrétienne = Cosmas Indicoplèustes, Topographie chrétienne, II, ed. W. Wolska Conus, Paris 1970.

Costache, Reading the Scriptures = D. Costache, Reading the Scriptures with Byzantine Eyes: the Hermeneutical Significance of St. Andrew of Crete's Great Canon, Phronema 23 (2003) 51–66.

Cotsonis, Byzantine Figural Processional Crosses = J. A., Cotsonis, Byzantine Figural Processional Crosses, Washington 1994.

Crawford Parker, The Descent from the Cross = E. Crawford Parker, The Descent from the Cross: its relation to the extra-liturgical Depositio drama, Њу Јорк 1975 (необјавена докторска дисертација).

Crosdidier de Matons, Romanos le Mèlode =J. Crosdidier de Matons, Romanos le Mèlode: Hymnes IV, Paris 1967.

Cunningham, Andreas of Crete's Homilies = M. B. Cunningham, Andreas of Crete's Homilies on Lazarus and Palm Sunday, Studia Patristica 31 (1997) 22–41.

Cunningham, Andrew of Crete = M. B. Cunningham, Andrew of Crete: A High-Style Preacher of the Eight Century, in: Preacher and His Audience: Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics, edd. M. B. Cunningham, P. Allen, Leiden–Boston–Köln, 1998, 267–294.

Cunningham, The Use of Protoevangelion of James = M. B. Cunningham, The Use of Protoevangelion of James in Eight-Century Homilies on the Mother of God, in: The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images, edd. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 163–178.

Cutler, Spieser, Byzance médiéval = A. Cutler, J.-M. Spieser, Byzance medieval 700–1204, Paris 1996.

Cutler, The Aristocratic Psalters = A. Cutler, The Aristocratic Psalters in Byzantium, Paris 1984.

Cutler, Under the Sign = A. Cutler, Under the Sign of the Deēsis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature, DOP 41 (1987)145–154.

Dagron, Emperor and Priest = G. Dagron, Emperor and Priest: the Imperial Office in Byzantium, Cambridge 2003.

Daguet-Gagey, Le procès du Christ = A. Daguet-Gagey, Le procès du Christ dans les Acta Pilati. Étude des termes et realia institutionnels, juridiques et administratifs, Apocrypha 16 (2005) 9–34.866

Daley, "At the Hour of Our Death" = B. E. Daley, "At the Hour of Our Death": Mary's Dormition and Chrystian Dying in Late Patristic and Early Byzantine Literature, DOP 55 (2001) 71–89.

Daley, On the Dormition of Mary = B. Daley, On the Dormition of Mary. Early Patristic Homilies, Crestwood, N.Y., 1998.

Danielou, Introduction = J. Danielou, Introduction , in: H. Mussurilo, From Glory to Glory: Texts from Gregory of Nyssa's Mystical Writing, London 1962, 22–23.

Daniélou, The Angels and Their Mission = J. Daniélou, The Angels and Their Mission. According to the Fathers of the Church, Westminster 1988.

Darmstädter, Die Auferweckung des Lazarus = R. Darmstädter, Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst, Bern 1955.

Darrouzes, Les calendriers = J. Darrouzes, Les calendriers byzantins en vers, REB 16 (1958) 59–84.

Darrouzes, Les recherches = J. Darrouzes, Les recherches sur les ΟΦΦΙΚΙΑ de l'église Byzantine, Paris 1970, 148–164.

Daskas, Nikolaos Mesarites = B. Daskas, Nikolaos Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople. New Critical Perspectives, Parekbolai 6 (2016) 79–102.

David-Danel, Iconographie des Saints medecins = M.-L. David-Danel, Iconographie des Saints medecins Côme et Damien, Lille 1958.

Davies, The Peregrinatio Egeriae = J. G. Davies, The Peregrinatio Egeriae and the Ascension, Vigiliae Christianae, 8/ ½ (1954) 93–100.

De Ceremoniis = De Ceremoniis, ed. J. J. Reiske, I–III, Bonn 1829.

Delehaye, Catalogus = H. Delehaye, Catalogus codic. hagiographicorum graec. bibliothecae Scholae Theologicae D. Marci Venetianum, AB 24 (1905) 203–205.

Delehaye, Légendes grecques = H. Delehaye, Légendes grecques des saints militaires, Paris 1909.

Delehaye, Les passions des martyrs = H. Delehaye, Les passions des martyrs et les genres littéraires, Brussels 1966^2 Delehaye, Les saints stylites = H. Delehaye, Les saints stylites, Bruxelles 1923.

Delehaye, Synaxarium = Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum Ad Acta SS. Novembris, ed. H. Delehaye, Brussels 1902.

Demus, Byzantine Mosaic Decoration = O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, Boston 1964.

Demus, The Mosaics of Norman Sicily = O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949.

Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons = O. Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, DOP 14 (1960) 87–109.

Denysenko, "The Life in Christ" = N. Denysenko, "The Life in Christ" by Nicholas Cabasilas : A Mystagogical Work, Studia Liturgica 38 (2009) 242–260.

Denysenko, Mary's Dormition = N. E. Denysenko, Mary's Dormition: Liturgical Cliché, Summer Pascha, Studia Liturgica 43 (2013) 256–280.

Denysenko, Rituals and Prayers = N. Denysenko, Rituals and Prayers of Forgiveness in Byzantine Lent, Worship 86 (2011) 140–160.

Denysenko, The Blessing of Waters = N. Denysenko, The Blessing of Waters and Epiphany. The Eastern Liturgical Tradition, Burlington 2012.

Der serbische Psalter = Der serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München, I. Textband, II. Faximile, ed. H. Belting, Wiesbaden 1978.

Derbes, Images East and West = A. Derbes, Images East and West: The Ascent of the Cross, in: The Sacred Image East and West, edd. R.Ousterhout, L. Brubaker, Urbana–Chicago 1995, 110–131.

Derbes, Picturing the Passion = A. Derbes, Picturing the Passion in Medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant, Cambridge 1996.

Des heiligen Ephraem des Syrers, Hymnen de Nativitate = Des heiligen Ephraem des Syrers, Hymnen de Nativitate (Epiphania), ed. E. Beck, Louvain 1958.

Descoeudres, Die Pastoforien = G. Descoeudres, Die Pastoforien im syro-byzantinischen Osten. Eine Untersuchung zu architektur und liturgiegeschichtlichen Problemen, Wiesbaden 1983.

Detoraki, Portraits de saints = M. Detoraki, Portraits de saints dans le Synaxaire de Constantinople, ΕΕΒΣ 53 (2007–2009) 211–232.

Deubner, Kosmas und Damian = L. Deubner, Kosmas und Damian. Texte und Einleitung, Leipzig 1907.

Dewald, The Iconography of the Ascension = E. T. Dewald, The Iconography of the Ascension, American Journal of Archeology 19 (1915) 277–294.

Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios = Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios, ed. E. Kurtz, Leipzig 1903.

Die Schriften des Johannes von Damaskos = Die Schriften des Johannes von Damaskos, vol. 5, ed. B. Kotter, Berlin 1988.

Diehl, La peinture byzantine = Ch. Diehl, La peinture byzantine, Paris 1933.

Diehl, Le Tourneau, Saladin, Les Monuments chrétiens de Salonique = Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, Les Monuments chrétiens de Salonique, Paris 1918.

Diehl, Manuel d'art byzantin = Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, II, Paris 1910.

Dimitrova, Spiritual Architects = E. Dimitrova, Spiritual Architects. The Construction of the Architectural Backdrops in the Work of Some Painting Studios of the 14th Century, Ниш и Византија 7 (2009) 227–249.

Dimitrova, The portal to Heaven = E. Dimitrova, The portal to Heaven. Reaching the Gates of Immortality, Ниш и Византија 5 (2007) 367–380.

Dimitrova, The Staging of the Passion scenes = E. Dimitrova, The Staging of the Passion scenes: a stylistic essay. Six paradigms from 14th century fresco paintings, Зограф 31 (2006–2007) 115–123.

Dinkler, Dinkler, Kreuz I = E. Dinkler, E. Dinkler, Kreuz I, Lexikon zur byzantinischen Kunst 5 (1991), 1- 219.

Dirksen, Metanoia = A. H. Dirksen, The New Testament Concept of Metanoia, Washington 1932.

Dobschütz, Christusbilder = E. von Dobschütz, Christusbilder, Untersuchungen zur Christlichen Legende, Leipzig 1899.

Dölger, Der Durchzug durch das Rote Meer = F. J. Dolger. Der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der christbchen Taufe, Antike und Christentum 2 (1930) 63–69.

Dölger, Der Durchzug durch den Jordan = F. J. Dölger, Der Durchzug durch den Jordan als Sinnbild der Christlichen Taufe, Antike und Christentum 2 (1930) 70–79.

Downey, Nikolaos Mesarites = G. Downey, Nikolaos Mesarites, Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, Transactions of the American Philosophical Society 47.6 (1957) 855–924: 861–918.

Dragojlović, La mystique lumineuse = D. Dragojlović, La mystique lumineuse et l' hésychasme dans la litérature byzantine et ancienne serbe, in: L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 133–137.

Drpić, Art, Hesychasm = I. Drpić, Art, Hesychasm, and Visual Exegesis. Parisinus Graecus 1242 Revisited, DOP 62 (2008) 217–247.

Dubois, Les martyrologes = J. Dubois, Les martyrologes du moyen age latin, Turnhout 1978.

Duchesne, Les sources = L. Duchesne, Les sources du Martyrologe hiéronymien, Mélanges d'archéologie et d'histoire, 5 (1885) 120–160.

Dufrenne, Images du décor de la prothèse = S. Dufrenne, Images du décor de la prothèse, REB 26 (1968) 297–310.

Dufrenne, L'enrichissement du programme = Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle, in: L'art byzantin du XIIIe, Belgrade 1967, 35–46.

Dufrenne, L'illustartions des psautiers = S. Dufrenne, L'illustartions des psautiers grecs de Moyen âge, I, Paris 1966.

Dufrenne, La manifestation divine = S. Dufrenne, La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration, in: Nicée, II, 787-1987: Douze siècles d'images relligieuses, ed. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987, 185–206.

Dufrenne, Le psautier de Bristol = S. Dufrenne, Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins, CA 14 (1964) 159–182.

Dufrenne, Les programmes iconographique = S. Dufrenne, Les programmes iconographique des coupoles dans églises du monde byzantine et postbyzantin, L'information d'histoire de l'art 10/5 (Paris 1965) 185–199.

Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises = S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris 1970.

Dupont, Ascension du Christ = J. Dupont, Ascension du Christ et don de l'Esprit d'après Actes 2 : 33, in: Christ and Spirit in the New Testament, ed. B. Lindars, S. S. Smalley, Cambridge 1973, 219–228.

Djordjević, Marković, On the Dialogue Relationship = I. M. Djordjević, M. Marković, On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in Eastern Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the Naos of Lesnovo, Зограф 28 (2000–2001) 13–48.

Djurić S., The Representation of Sun and Moon = S. Djurić, The Representation of Sun and Moon at Dečani, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века, ed. B. J. Ђурић, Београд 1989, 339–346.

Djurić, L'art des Paleologues = V. J. Djurić, L'art des Paleologues et l'etat serbe: role de la cour et de l'eglise serbes dans la premiere moitie du XIVe siècle, in: Art et societé à Byzance sous les Paleologues, Venise 1971, 177–191.

Djurić, Les conceptions hagioritiques = V. J. Djurić, Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton, Χ3 8 (1991) 37–89.

Djurić, Les docteurs de l' Eglise = V. J. Djurić, Les docteurs de l' Eglise, in: Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη, Ι, Αθήνα 1991, 129–135.

Eastmond, Art and Identity = A. Eastmond, Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond, Farnham–Burlington 2004.

Eastmond, Body vs. Column = A. Eastmond, Body vs. Column: The Cults of St Symeon Stylites, in: Desire and Denial in Byzantium, ed. L. James, Aldershot 1999, 87–100.

Efthymiadis, Medieval Thessalonike = S. Efthymiadis, Medieval Thessalonike and the Miracles of its Saints. Big and small demands made on exclusive rights (nineth-twelfth

centuries), in: idem, Hagiography in Byzantium. Literature, Social History and Cult, Aldershot 2011, XIII.1–16.874

Elliot, A Synopsis of the Apocryphal Nativity = J. L. Elliot, A Synopsis of the Apocryphal Nativity and Infancy Narratives, Leiden–Boston 2006.

Elsner, The Viewer and the Vision = J. Elsner, The Viewer and the Vision: The Case of the Sinai Apse, Art History 17/1 (1994) 81–102.

Engberg, Romanos Lakapenos and the Mandilion = S. G. Engberg, Romanos Lakapenos and the Mandilion of Edessa, in: Byzance et les reliques du Christ, ed. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 123–142.

Esbroeck, Les textes littéraires = M. van Esbroeck, Les textes littéraires sur l'Assomption avant le X^{e} siècle, in: Les Actes Apocryphes des Apôtres, Genève 1981, 265–285.

Esler, Piper, Lazarus, Mary and Martha = P. F. Esler, R. Piper, Lazarus, Mary and Martha. Social-Scientific Approaches to the Gospel of John, London 2006.

Eustathios of Thessaloniki. The Capture of Thessaloniki = Eustathios of Thessaloniki. The Capture of Thessaloniki, ed. J. R. Melville Jones, Canberra 1987.

Eustazio di Tessalonica. La espugnazione di Tessalonica = Eustazio di Tessalonica. La espugnazione di Tessalonica, ed. S. Kyriakidis, Palermo 1961.

Evangelatou, The Purple Thread = M. Evangelatou, The Purple Thread of the Flesh: The theological connotations of a narrative iconographic element in Byzantine images of Annunciation, in: Icon and Word: the Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack, edd. A. Eastmond, L. James, Aldershot 2003, 261–281.

Evangelatou, Virtuous Soul, Healthy Body = M. Evangelatou, Virtuous Soul, Healthy Body: The Holistic Concept of Health in Byzantine Representations of Christ's Healing Miracles, in: Holistic Healing in Byzantium, ed. J. T. Chirban, Brookline 2010, 173–233.

Evangelatou, Word and Image = M. Evangelatou, Word and Image in the Sacra Parallels (Codex Parisinus Graecus 923), DOP 62 (2009) 113–197.

Everyday life = Everyday life in Byzantium (catalogue of the exhibition, Thessaloniki, october 2001–january 2002) Athens 2002.

Epstein, Tokali Kilise = A. W. Epstein, Tokali Kilise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia Washington, DC 1986.

Ferguson, Preaching at Epiphany = Ferguson, Preaching at Epiphany: Gregory of Nyssa and John Chrysostom on Baptism and the Church, Church History, 66/1 (1997) 1–17.

Flusin, Syméon et les philologues = B. Flusin, Syméon et les philologues, ou la mort du stylite, in: Les saints et leur sanctuaire : textes, images et documents, edd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.- P. Sodini, Paris 1993, 1–23.

Forsyth, Weitamann, The Monastery of St. Catherine = G. H. Forsyth, K. Weitamann, The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian, Ann Arbor 1973.

Fredrikson, La perle = N. I. Fredrikson, La perle, entre l'océan et le ciel. Origines et évolution d'un symbole chrétien, Revue de l'histoire des religions, 220/3 (2003) 283–317.

Friend, The Portraits of the Evangelists = A. M. Friend, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Art Studies 5 (1927) 115–150.

Frolow, Deux églises byzantines = A. Frolow, Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage, Études byzantines 3 (1945) 43–91.

Frolow, IC XC NI KA = A. Frolow, IC XC NI KA, Byzantiiwslavica 17, 1956.

Frolow, L'argent de parure = A. Frolow, L'argent de parure dans des fresques Serbe du môyen age, REB 24 (1966) 292–307.

Frolow, La relique de la Vrai Croix = A. Frolow, La relique de la Vrai Croix. Recherches sur le developpement d'un culte, Paris 1961.

Frolow, La relique de la Vraie Croix = A. Frolow, La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le developpement d'un culte, Paris 1961.

Furrer, La Passion dans les Acta Pilati = C. Furrer, La Passion dans les Acta Pilati, in: Gellite, Gestorben, Auferstanden. Passions-und Ostertraditionen ima antiken Christentum, edd. T. Nicklas, A. Merkt, J. Verheyden, Tübingen 2010, 69–96.

Furrer, La recension grecque = C. Furrer, La recension grecque ancienne des Actes de Pilate, Apocrypha 21 (2010) 11–30.

Gabelić, Diversity in Fresco Painting = S. Gabelić, Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth Century: the Case of Lesnovo, in: The Twilight of Byzantium: Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire, edd. S. Ćurčić, D. Mouriki, Princeton 1991, 187–216.

Gabelić, Rodjenje Hristovo u Čelopeku = Gabelić, Rodjenje Hristovo u Čelopeku. Funkcionalno modifikovanje predloška freske, Патримониум.Мк 7–8 (2010) 217–228.

Gabelić, The Archangelos Xorinos = S. Gabelić, The Archangelos Xorinos, the Banisher,DOP 50 (1996) 345–360.

Gavrilović, New observations = Z. Gavrilović, New observations on the miniature of the vision of Saint Gregory of Nazianzus in Paris. GR. 510, ZRVI 44 (2007), 67-72.

Galavaris, An eleventh century hexaptych = G. Galavaris, An eleventh century hexaptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai, Venice–Athens 2009.

Galavaris, The Illustration of the Prefaces = G. Galavaris, The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels, Vienna 1979.

Galavaris, The Illustrations of the Liturgical Homilies = G. Galavaris, The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzensus, Princeton 1969.

Gallas, Wessel, Borboudakis, Byzantinisches Kreta = B. K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta, München 1983.

Gallay, La Vie de saint Grégoire = P. Gallay, La Vie de saint Grégoire de Nazianze, Paris 1943.

Garidis, Contacts = M. Garidis, Contacts entre la peinture de la Grèce du nord et des zones centrales balkaniques avec la peinture moldave de la fin du XVe siècle, in: Actes du XIVe Congrès international des études byzantines, II, Bucarest 1971, 563–569.

Garidis, L'ange à cheval = M. Garidis, L'ange à cheval dans l'art byzantine. Les origins. Essai d'interprétation, Byzantion 42 (1972) 23–59.

Garidis, La peinture murale = M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athens 1989.

Gavrilović, Holy Stylites = A. Đ. Gavrilović, Holy Stylites in the church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć, Патримониум.Мк 7 (2014) 147–155.

Gavrilović A. , Representations of the wells = A. Gavrilović, Representations of the wells in the Byzantine art. Contribution to the research of their iconography, Ниш и Византија 8 (2010) 201–218.

Gelzer, Die Genesis = H. Gelzer, Die Genesis der byzantinischen Themenverfassung, Leipzig 1899.

Georgitsoyanni, Les peintures murales = E. Georgitsoyanni, Les peintures murales du vieux catholicon du monastere de la Transfiguration auz Meteores (1483), Athens 1993.

Gerov, L'image de Constantin et Hélène = G. Gerov, L'image de Constantin et Hélène avec la croix: étapes de formation et ceontenu simbolique, Ниш и Византија 2 (2004) 227–238.

Gerov, Oeuvre inconnu = G. Gerov, Oeuvre inconnu du XIVe siecle; icone de Saint Demetrios avec un cycle hagiographique, Scripta & E-Scripta, 2 (2004) 143–153.

Gerstel, Painted Sources = S. E. J. Gerstel, Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium, DOP 52 (1998) 89–111.879

Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries = S. E. J. Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary, Seattle 1999.

Gerstel, Civic and Monastic Influences = S. E. J. Gerstel, Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike, DOP 57 (2003) 225–239.

Giannouli, Byzantine Hagiography and Hymnography = A. Giannouli, Byzantine Hagiography and Hymnography: an Interrelationship, in: The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiohraphy, II, Genres and Contexts, ed. S. Efthymiadis, Farnham 2104, 285–312.

Giannouli, Die Kommentartradition = A. Giannouli, Die Kommentartradition zum Grossen Kanon des Andreas von Kreta: Einige Anmerkungen, JÖB 49 (1999) 143–159.

Gleede, The Development of the Term ἐνυπόστατος = B. Gleede, The Development of the Term ἐνυπόστατος from Origen to John of Damascus, Leiden 2012.

Goar, Euchologion = J. Goar, Euchologion sive ritual graecorum, Venice 1730; reprint Graz 1960.

Gouillard, Le temps du pénitent = J. Gouillard, Le temps du pénitent à la haute époque byzantine, in: Le Temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Age (IIIe –XIIIe siècle), Paris 1984, 469–476.

Gouma-Peterson, Christ as Ministrant = T. Gouma-Peterson, Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in Palaeologan Cycle of 1303, DOP 32 (1978) 199–216.

Gounelle, Diffusion et réception = R. Gounelle, Diffusion et réception des Actes de Pilate dans le mond byzantine, in: Ancient Christian Literature and Christian Apocryphal Literature, International Sypmosium on Christian Apocryphal Literture, Aristotle University of Thessaloniki, June 2014, 1–8 (достапно на: https://unistra.academia.edu/RemiGounelle).

Gounelle, Editing a Fluid and Unstable Text = R. Gounelle, Editing a Fluid and Unstable Text. The Example of the Acts of Pilate (or Gospel of Nicodemus), Apocrypha 23 (2012) 81–96.

Gounelle, L'Enfer selon "l'Évangile de Nicodème" = R. Gounelle, L'Enfer selon "l'Évangile de Nicodème", Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses 86/3 (2006) 313–333.

Gounelle, La descente du Christ = R. Gounelle, La descente du Christ aux enfers. institutionnalisation d'une croyance (310–550), Turnhout 2008.

Gounelle, La divinité du Christ = R. Gounelle, La divinité du Christ est-elle une question centrale dans le procès de Jésus rapporté par les Acta Pilati ?, Apocrypha 8 (1997) 121–136.

Gounelle, Le diable dans la littérature = R. Gounelle, Le diable dans la literature chrétienne ancienne, Otrante - Art et littérature fantastiques (Paris, École Normale Supérieure) 2 (1992) 5–21.

Gounelle, Les recensions byzantines = R. Gounelle, Les recensions byzantines de l'Evangile de Nicodème, Turnhout 2008.

Gounelle, Un nouvel évangile judéo-chrétien? = R. Gounelle, Un nouvel évangile judéochrétien? Les Actes de Pilate, in: The Apocryphal Gospels within the Context of Early

Christian Theology, ed. J. Schröter, Leuven 2013, 357–401.

Gounelle, Izydorczyk, L'Evangile de Nicodème = R. Gounelle, Z. Izydorczyk, L'Evangile de Nicodème ou les Actes faits sous Ponce Pilate, recension latine A, suivi de La Lettre de Pilate à l'empereur Claude, Turnhout 1997.

Grabar, Christian Iconography = A. Grabar, Christian Iconography. A Study of Its Origins, Princeton 1968.

Grabar, Iconographie de la sagesse divine = A. Grabar, Iconographie de la sagesse divine et de la Vierge, CA 8 (1956) 254–261.

Grabar, L' Empereur = A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel – de l'Empire d'Orient, Paris 1936.

Grabar, L'art religieux et l'empire byzantin = A. Grabar, L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque de Macédoiniens, École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses, 52 (1938) 5–37.

Grabar, L'iconoclasme byzantine = A. Grabar, L'iconoclasme byzantine, Paris 1957.

Grabar, L'iconographie du ciel = A. Grabar, L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge, CA 30 (1982) 5–22.

Grabar, La peinture religieuse = A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928.

Grabar, La Sainte Face = A. Grabar, La Sainte-Face de Laon: le Mandylion dans l'Art orthodoxe, Prague 1931.

Grabar, Martyrium = A. Grabar, Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Paris 1946.

Grabar, Peinture byzantine = A. Grabar, Peinture byzantine: Étude historique et critique, Geneva, 1953.

Grabar, Pseudo-Codinos = A. Grabar, Pseudo-Codinos et les cérémonies de la Cour byzantine au XIVsiécle, in: Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 193–221.

Grabar, Quelques reliquaires = A. Grabar, Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique, DOP 5 (1950) 18–28.

Grabar, Recherches sur les sources juives = A. Grabar, Recherches sur les sources juives de l'art paléochretién (II), CA 12 (1962) 141–152.

Grabar, Remarques sur l'iconographie = A. Grabar, Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge, CA 26 (1977) 169–178.

Grabar, Sur les sources = A. Grabar, Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles, CA 12 (1961) 351–380.883

Graffin, Les hymnes sur la perle = F. Graffin, Les hymnes sur la perle de saint Ephrem, L'Orient syrien 12 (1967) 129–149.

Grégoire de Nazianze, Discours 38–41= Grégoire de Nazianze, Discours 38-41, ed. C. Moreschini, tr. P. Gallay, Paris 1990.

Grégoire de Nysse. La Vie de Moïse = Grégoire de Nysse. La Vie de Moïse, trans. J. Daniélou, Paris 1968.

Gregorae Nicephori Historia Byzantina = Gregorae Nicephori Historia Byzantina, I–II, ed. L. Sehopen, Bonn 1829–1830; III, ed. L. Bekker, Bonn 1855.

Gregorii Nysseni Opera 9: Sermones = Gregorii Nysseni Opera 9: Sermones I, ed. E. Gebhart, Leiden, 1967.

Gregory Palamas, The Triads = Gregory Palamas, The Triads, ed. J. Meyendorff, New York 1983.884

Grigoriadou, L'image de la Déisis = L. Grigoriadou, L'image de la Déisis royale dans une fresque du XIVe siècle à Castoria, in: Actes du XIVe Congrès International des etudes byzantines tome II, Bucarest 1971, 47–52.

Grondijs, Croyances, doctrines = M. L.- H. Grondijs, Croyances, doctrines et iconographies de la liturgie céleste, Mélanges d'archéologie et d'histoire 74/1 (1962) 665–703.

Grondijs, L'iconographie byzantine = M. L.-. H. Grondijs, L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix, Bruxelles-Leyden 1940.

Grosdidier de Matons, Liturgie et Hymnographie = J. Grosdidier de Matons, Liturgie et Hymnographie: Kontakion et Canon, DOP 34/35 (1980–1981) 31–43.

Grotowski, Arms and armour = P. Grotowski, Arms and armour of the warrior saints: tradition and innovation in Byzantine iconography (843–1261), Leiden 2010.

Grotowski, Defining the Byzantine Saint = P. L. Grotowski, Defining the Byzantine Saint. Creating the Message in Byzantine Art, in: Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archeology and Art, edd. P. L. Grotowski, S. Skrzyniarz, Warsaw 2010, 133–158.

Guignard, Les listes grecques d'apôtres = C. Guignard, Les listes grecques d'apôtres et de disciples du Christ : présentation d'un projet de recherche, Bulletin de l' AELAC 22/23 (2012–2013) 29–34.

Guscin, The Image of Edessa = M. Guscin, The Image of Edessa, Leiden–Boston 2009.

Hadermann-Misguich, Kurbinovo = L. Hadermann-Misguich, Kurbinov. Les fresques du Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, Brussels 1975.

Hadermann-Misguish, Les eaux vives de l'Ascension = L. Hadermann-Misguish, Les eaux vives de l'Ascension dans le context visionaire des théophanies de Kurbinovo, Byzantion 38 (1968) 374–385.

Halkin, L'epiloque d'Eusebe de Sevastee = F. Halkin, L'epiloque d'Eusebe de Sevastee a la passion de S. Eustra te et de ses compagnons, AB 88 (1970) 279–283.

Halkin, Sainte Parscève la Jeune = F. Halkin, Sainte Parscève la Jeune et sa Vie inedited BHG 1420z, in: Studies on the Slavo-Byzanine and West-European Middle Ages. In Memoriam Ivan Dujčev, Sofia 1988, 281–229.

Ham, The Minor Prophets = C. A. Ham, The Minor Prophets in Matthew's Gospel, in: Minor Prophets in the New Testament, edd., M. J. J. Menken, S. Moyise, New York 2009.

Harley-McGowan, From Victim to Victor = F. Harley-McGowan, From Victim to Victor: Developing an Iconography of Suffering in Early Christian Art, in: The Art of the Empire. Christian Art and Its Imperial Context, edd. L. Jefferson, R. Jensen, Minneapolis 2015, 115–158.

Harley-McGowan, Scenes of Death = F. Harley McGowan, Death is Swallowed Up in Victory Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography, Cultural Studies Review 17/1 (2011) 101–24.

Harley, The Narration of Christ's Passion = F. Harley, The Narration of Christ's Passion in Early Christian Art, in: Byzantine Narrative. Papers in Honour of Roger Scott, ed. J. Burke et al., Melbourne 2006, 221–232, 536–538.

Hatzidakis et al., Naxos = M. Hatzidakis et al., Naxos, Melissa 1989.

Hennessy, Images of Children = C. Hennessy, Images of Children in Byzantium, Farnham 2008.

Henry, Les églises de la Moldavie = P. Henry, Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle, Paris 1930.

Hinterberger, Tränen = M. Hinterberger, Tränen in der byzantinischen Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte der Emotionen, JÖB 56 (2006) 27–51.

Homiliae Selectae Mar Jacobi Sargensis = Homiliae Selectae Mar Jacobi Sargensis, ed. P. Bedjan, I–V, Leipzig 1905–1910.

Hostetter, In the Heart of Hilandar = W. T. Hostetter, In the Heart of Hilandar, Belgrade 1998 (CD-ROM).

Hourihane, Pontius Pilate = C. Hourihane, Pontius Pilate, Anti-Semitism and the Passion in Medieval Art, Princeton–Oxford 2009.

Hutter, Corpus = I. Hutter, Corpus der byzantinischem Miniatureschriften, I–II, Oxford, 1977; Stuttgart 1978.

Hutter, Die Homilien des Mönaches Jakobos = I. Hutter, Die Homilien des Mönaches Jakobos und ihre Illustrationen, Vat. Gr. 1162 –Paris gr. 1208, Vienne 1970.

Hutter, Menologion bizantino = I. Hutter, Menologion bizantino de Oxford (Ms. Gr. th. f.1) Madrid 2006.

Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei = Ch. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960.

Ikonomaki-Papadopoulos, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida, Vatopaidi = Y. IkonomakiPapadopoulos, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigarida, The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Enkolpia, Mount Athos 2001.

Il diavolo nel Medievo = Il diavolo nel Medievo, Spoleto 2013.

Il Menologio di Basilio II = Il Menologio di Basilio II (Cod. Vat. gr. 1613), I–II, Torino 1907.

Ioannis Scylitzae. Synopsis Historiarum = Ioannis Scylitzae. Synopsis Historiarum, ed. Ioannes Thurn, Berolini, 1973.

Jacob, La traduction de la Liturgie = A. Jacob, La traduction de la Liturgie de saint Jean Chrysostome par Léon Tuscan. Edition critique, OCP 32 (1966) 111–162.

Jacobus, Giotto's Annunciation = L. Jacobus, Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua, Art Bull , vol. 81/1 (1999) 93–107.

James, Color and Meaning = L. James, Color and Meaning in Byzantium, Journal of Early Christian Studies 11 /2 (2003) 223–233.

James, Colour and the Byzantine Rainbow = L. James, Colour and the Byzantine Rainbow, Byzantine and Modern Greek Studies 15 (1991) 66–94.

James, Light and Color = L. James, Light and Color in Byzantine Art, Oxford 1996.

Janin, Constantinople byzantine = R. Janin, Constantinople byzantine : développement urbain et répertoire topographique, Paris 1964.

Janin, Demetrio di Tessalonica = R. Janin, Demetrio di Tessalonica, Bibl SS IV, Roma 1964, 556–564.

Janin, La géographie ecclésiastique = R. Janin, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, III. Les églises et les monastère, Paris 1953 (1969).

Jenkins, Mango, Tenth Homily of Photius = R. J. H. Jenkins, C. Mango, The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius, DOP 9–10 (1955–56) 123–140.

Jerphanion, Épiphanie et Théophanie = G. de Jerphanion, Épiphanie et Théophanie. Le Baptème de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien, in: La Voix des monuments. Notes et etudes d'archéologie chrétienne, Paris– Bruxelles 1930, 165–188.

Jerphanion, L'attribut des diacres = G. de Jerphanion, L'attribut des diacres dans l'art chretien du Moyen age en Orient, in: idem, La Voix des Monuments, Paris 1938, 285–296.

Jerphanion, Le plus ancienne representation = G. de Jerphanion, Le plus ancienne representation de l'orarion du diacre, in: idem, La Voix des Monuments, Roma–Paris 1938, 279–282.

Jerphanion, Les caractéristiques et les atributs = G. de Jerphanion, Les caractéristiques et les atributs des saints dans la peinture cappadocienne, AB 55 (1937) 1–28.

Jerphanion, Les églises rupestres, II/1 = G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, II/1, Paris 1936.

Jerphanion, Les églises rupestres, Premier album = G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Premier album, Paris 1925.

Jerphanion, Les églises rupestres I /2= G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, I/2, Paris 1932.

Jerphanion, Quels sont les douze Apôtres = G. de Jerphanion, Quels sont les douze Apôtres dans l'iconographie chrétienne? in: La voix de monuments, Paris 1930, 189–200.

Johannes "von Euboia", Anhang die Predigt = Johannes "von Euboia", Anhang die Predigt des Johannes "von Euboia" auf di Erweckung des Lazaros, ed. and trans. F. Dölger, AB 68 (1950) 5–26.

Jolivet- Lévy, Les églises byzantines = C. Jolivet-Levy, Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et ses abords, Paris 1991.

Jolivet-Lévy, Contribution à l'étude = C. Jolivet-Lévy, Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites, in: Les saints et leur sanctuaire: textes, images et documents, edd. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.- P. Sodini, Paris 1993, 35–47.

Jolivet-Lévy, Culte et iconographie = C. Jolivet-Lévy, Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient Byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce, Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 28 (1997) 187–198.

Jolivet-Lévy, Formes et fonctions = C. Jolivet-Lévy, Formes et fonctions de l'allégorie dans l'art médiobyzantin, in: L'allégorie dans l'art du Moyen Age. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations, ed. C. Heck, Leuven 2011, 175–181.

Jolivet-Lévy, Images des pratiques eucharistiques = C. Jolivet- Lévy, Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge, in: Pratiques de l'eucharistie dans l'Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge), edd. N. Bériou, B. Caseau, D. Rigaux, I, Paris 2009, 161–200.

Jolivet-Lévy, L'images du pouvoirs = C. Jolivet-Lévy, L'images du pouvoirs dans l'art Byzantin, Byzantion 57/2 (1987) 441–470.

Jolivet-Lévy, Note sur la représentation des archanges = C. Jolivet Lévy, Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine, CA 46 (1998) 121–128 (=Etudes Cappadociennes, London 2002, 447–461).

Jolivet-Lévy, Sacred Art of Cappadocia = C. Jolivet-Lévy, A. Ertug, Sacred Art of Cappadocia. Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries, Istanbul 2006.

Jolivet-Lévy, Saint Théodore = C. Jolivet-Lévy, Saint Théodore et le dragon: nouvelles données, in: Puer Apuliae. Mélanges Jean-Marie Martin, ed. E. Cuozzo et al., Paris 2008, 357–371.

Jolivet-Lévy, The Bahattin Samanliği Kilisesi = C. Jolivet-Lévy, The Bahattin Samanliği Kilisesi at Belisırma (Cappadocia) Revisited, in: Byzantine Art: Recent Studies. Essays in honor of Lois Drewer, ed. C. Hourihane, Princeton 2009, 81–110.

Jovanović, L'étude des apocryphes = T. Jovanović, L'étude des apocryphes dans la tradition manuscrite serbe médiévale, Études Balkaniques 4 (1997) 105–132.

Jugie, Analyse du discours = M. Jugie, Analyse du discours de Jean de Thessalonoque sur la Dormition de la Sainte Vierge, Échos d'Orient 22 (1923) 385–397.

Jugie, La Mort et l'Assomption = M. Jugie, La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Etude historico-doctrinale, Città del Vaticano 1944.

Jugie, La vie et les oeuvres de Jean de Thessalonique = M. Jugie, La vie et les oeuvres de Jean de Thessalonique. Son témoignage sur les origines de la fête de l'Assomption et sur la primauté de saint Pierre, Échos d'Orient 21 (1922) 293–307.

Jugie, Saint Jean = M. Jugie, Saint Jean, archevêque de Thessalonique. Discours de la Dormition de la Vierge, Patrologia Orientalis 19/1 (1925) 375–436.

Juhel, Le bain de l' Enfant = V. Juhel, Le bain de l' Enfant - Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle, CA 39 (1991) 111–132.

Kalavrezou, Light and the Precious Object = I. Kalavrezou, Light and the Precious Object, or Value in the Eyes of the Byzantines, in: The Construction of Value in the Ancient World, edd. J. K. Papadopoulos, G. Urton, Los Angeles 2012, 354–369.

Kalokyris, La Dormition et l'«Assomption» = K. Kalokyris, La Dormition et l'"Assomption" de la Théotokos dans l'art de l'église orthodoxe, Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Παν. Θεσσαλονίκης 19 (1974) 133–143.

Kalokyris, The Star of Bethlehem = D. Kalokyris, The Star of Bethlehem in Byzantine Art, Thessaloniki 1969.

Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada = S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien, München 1975.

Kalopissi-Verti, Epigraphic Evidence = S. Kalopissi-Verti, Epigraphic Evidence in MiddleByzantine Churches of the Mani. Patronage and Art Production, in: ΛΑΜΠΗΔΩΝ, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη, I, Αθήνα 2003, 339–361.

Kantorowicz, Oriens Augusti = E. H. Kantorowicz, Oriens Augusti-Lever du Roi, DOP 17 (1963) 117–177.

Kantorowicz, Puer exoriens = E.H. Kantorowicz, Puer exoriens. On the Hypapante in the Mosaics of S. Maria Maggiore, in: idem, Selected Studies, New York 1965.

Kantorowitz, The "King's Advent" = E. Kantorowitz, The "King's Advent"and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina, Art Bulletin 26/4 (1944) 207–231.

Karagianni, Les reves = A. Karagianni, Les reves dans la peinture de l'epoque des Paleologues: expression et interpretation, Porphyra 21 (2014) 64–72.

Karahan, Byzantine Holy Images = A. Karahan, Byzantine Holy Images-Transcendence and Immanence.The Theological Background of the Iconography and Aesthetics of the Chora Church, Leuven–Paris–Walpole MA 2010.

Karpozilios, Byzantine Apologetic and Polemic Writings = A. D. Karpozilios, Byzantine Apologetic and Polemic Writings of the Paleologian Epoch against Islam, The Greek Ortodox theological review, 15 (1970) 213–248.

Kartsonis, Anastasis = A. Kartsonis, Anastasis: the Making of an Image, Princeton 1986.

Kartsonis, The Emancipation of the Crucifixion = A. Kartsonis, The Emancipation of the Crucifixion, in: Byzance et les images, edd. A. Guillou, J. Durand, Paris 1994, 153–187.

Kazhdan, A History of Byzantine Literature = A. Kazhdan, A History of Byzantine Literature (650–850), Athens 1999.

Kazhdan, Constantine Imaginaire = A. Kazhdan, Constantine Imaginaire: Byzantine Legends of the Ninth Century about Constantine the Great, Byzantion 57 (1987) 196–250.

Kazhdan, The Image of the Medical Doctor = A. Kazhdan, The Image of the Medical Doctor in Byzantine Literature of the Tenth to the Twelfth Century DOP 44 (1984) 43–51.

Kazhdan, The Noble Origin of Saint Menas = A. Kazhdan, The Noble Origin of Saint Menas, Byzantina 13 (1985) 667–672.

Kazhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts = A. P. Kazhdan, H, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art, DOP 45 (1991) 1–22.

Keiko, Notes on the Dancers = K. Keiko, Notes on the Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino, ΔΧΑΕ 27 (2006) 159–168.

Keiko, The Personifications = K. Keiko, The Personifications of the Jordan and the Sea: Their Function in the Baptism in Byzantine Art, in: Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα, Θεσσαλονίκη 2001, 161–212.

Kelly, The Devil of Baptism = H. A. Kelly, The Devil of Baptism: Ritual, Theology and Drama, Ithaca–London 1985.

Kessler, Through the Temple Veil = H. Kessler, Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity, Kairos 32–33 (1990–1991) 53–77.

Kitzinger, Reflections on the Feast Cycle = E. Kitzinger, Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art, CA 36 (1988) 51–73.

Kitzinger, The Mosaics of St. Mary's = E. Kitzinger, The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo, Washington D.C. 1990.

Kitzinger, The Mosaics of the Capella Palatina = E. Kitzinger, The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo: An Essay of the Choice and Arrangement of Subjects, Art Bulletin 31 (1949) 269–292.

Kitzinger, The Descent of the Dove = E.Kitzinger, The Descent of the Dove: Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella palatine in Palermo, in: Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters, hg. I. Hutter(Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungberichte, Bd.432), Wien 1984.

Kitzinger, The Portraits of the Evangelists = E. Kitzinger, The Portraits of the Evangelists in the Capella Palatina in Palermo, in: Studien zur mittelalterlischen Kunst 800–1285. Festschrift für Florentine Mütherich für 70. Geburtstag, edd. K. Bierbrauer, P. K. Klein, W. Sauerländer, München 1985, 181–192.

Klein, Byzanz, der Westen und das 'wahre' Kreuz = H. A. Klein, Byzanz, der Westen und das 'wahre' Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer kunstlerischen Fassung in Byzanz und im und im Abendland, Wiesbaden 2004.

Klein, The crown of his kingdom = H. Klein, The crown of his kingdom: imperial ideology, palace ritual and the relics of Christ's passion, in: The Emperor's House: Palaces from Augustus to the Age of Absolutism, edd. J. M. Featherstone, J.-M. Spieser, G. Tanman, U. Wulf-Rheidt, Leipzig 2015, 201–212.

Koder, Christliche liturgische hymnographie = J. Koder, Christliche liturgische hymnographie zur zeit des Romanos Melodos, in: Romanos Melodos: die Hymnen I, ed. J. Koder, Stittgart 2005.

Korunovski, Dimitrova, Macedonia L`rte medievale = S. Korunovski, E. Dimitrova, Macedonia L`rte medievale dal IX al XV secolo, Milano 2006.

Kotter, Die Schriften des Johannes von Damaskos = P. B. Kotter, Die Schriften des Johannes von Damaskos, II, Berlin–New York 1973.

Kretschmar, Himmelfahrt und Pfingsten = G. Kretschmar, Himmelfahrt und Pfingsten, Zeitschrift für Kirchengeschichte 46 (1954–1955) 209–253.

Kristoff, A View of Repentance = D. Kristoff, A View of Repentance in Monastic Liturgical Literature, St. Vladimir's Theological Quarterly 28 (1984) 263–286.

Krueger, Healing and the Scope of Religion = D. Krueger, Healing and the Scope of Religion in Byzantium: a Response to Miller and Crislip, in: Holistic Healing in Byzantium, ed. J. T. Chirban, Brookline 2010, 129–130.

Krueger, Liturgical Subjects = D. Krueger, Liturgical Subjects: Christian Ritual, Biblical Narrative and the Formation of the Self in Byzantium, Pennsylvania 2014.

Kuzman, Ohrid = P. Kuzman, Ohrid: World Heritage Site, Skopje 2009.

Kyriakoudis, La peinture murale de Kastoria = E. Kyriakoudis, La peinture murale de Kastoria pendant la deuxième moitié du XIVème siècle et ses relations avec l'art de Salonique et des pays balkaniques limitrophes, in: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 33–40.897

L' art byzantin, art européen = L' art byzantin, art européen, Athènes 1964.

La Croce, Iconografia e interpretazione = La Croce, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), I–III, edd. B. Unlianich, U. Parente, Napoli 2007.

La tradition grecque de la Dormition = La tradition grecque de la Dormition et l'Assomption de Marie, textes introduits, traduits et annotés par S. C. Mimouni, S. J. Voicu, Paris 2003.

La Vie ancienne de s. Syméon Stylite le Jeune = La Vie ancienne de s. Syméon Stylite le Jeune (521–592), I–II, éd., trad., comm., P. Van Den Ven, Bruxelles 1962–1970.

Lafontaine-Dosogne, Akathiste = J. Lafontaine-Dosogne, L'illustration de la première partie de l'hymne Akathiste et sa relation avec les mosaiques de la Kariye Djami, Byzantion 54 (1984) 666–671.

Lafontaine-Dosogne, Cycle des mages = J. Lafontaine-Dosogne, L'illustration du cycle des mages suivant l'Homélie sur la Nativité attribuée à s. Jean Damascène, Le Muséon 100 (1987) 211–224.

Lafontaine-Dosogne, Cycle of the Infancy = J. Lafontaine-Dosogne, Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, in: The Kariye Djami, IV, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 197–241.

Lafontaine-Dosogne, Itinérairs sur le monastère = J. Lafontaine-Dosogne, Itinérairs sur le monastère et sur l'iconographie de S. Syméon Stylite le Jeune, Bruxelles 1967.

Lafontaine-Dosogne, Les représentations de la Nativité = J. Lafontaine-Dosogne, Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien, in: Miscellanea codicologica F. Masai dicata, 1 (Ghent 1979) 11–21.

Lafontaine-Dosogne, Life of the Virgin = J. Lafontaine-Dosogne, Iconography of the cycle of Life of the Virgin in: The Kariye Djami, IV, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 161–194.

Lafontaine-Dosogne, Théophanies-visions = J. Lafontaine-Dosogne, Théophanies-visions auxquelles participent les prophetes dans l'art byzantin après la restauration des images, in: Synthronon, Paris 1968, 135–143

Lafontaine-Dosogne, Un theme iconographique = J. Lafontaine-Dosogne, Un theme iconographique peu connu: Marina assommant Belzebuth, Byzantion, 32 (1962) 251–259.

Lampe, A patristic Greek lexicon = G. W. H. Lampe, A patristic Greek lexicon, Oxford 1961.

Lampe, The Trial of Jesus = G.W. H. Lampe, The Trial of Jesus in the Acta Pilati, in: Jesus and the Politics of His Day, edd. E. Bammel, C. F. D. Moule, Cambridge 1984, 173–182.

Lampros, Catalogue = S. P. Lampros, Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos, I, Cambridge 1895.

Lange, Die Auferstehung = R.Lange, Die Auferstehung, Recklinghausen 1966.

Laonici Chalcocondylae historiarum demonstrationes=Laonici Chalcocondylae historiarum demonstrationes, ed. E. Darko, I–II, Budapest 1922.

Laurent, Le corpus des sceaux = V. Laurent, Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin, L'église: Supplément, V/3, Paris 1972.

Laurent, Les sceaux byzantins = V. Laurent, Les sceaux byzantins du Médaillier Vatican, Città del Vaticano 1962.

Laurent, Une nouvelle fondation = V. Laurent, Une nouvelle fondation de Choumnos: la Néa Moni de Thessalonique, REB 13 (1955) 109–127.

Lazarev, Die Russich Ikone = V. Lazarev, Die Russich Ikone, Zürich–Düseldorf, 1997.

Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics = V. N. Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics, London 1966.

Lazarev, Storia della pittura bizantina = V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967.

Le Mont Athos et l'empire byzantin = Le Mont Athos et l'empire byzantin. Trésors de la sainte montagne, Paris 2009.

Le Protévangile de Jacques = Le Protévangile de Jacques. Problèmes critiques et exégétiques, ed. É. De Strycker, Oxford 1961.

Leader, The David Plates = R. E. Leader, The David Plates Revisited: Transforming the Secular in Early Byzantium, Art Bull 82/5 (2000) 407–427.

Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem = Les homélies festales d'Hésychius de Jérusalem, ed. M. Aubineau, I, Brussels 1980.

Les Homiliae cathedrales de Sévère d'Antioche = Les Homiliae cathedrales de Sévère d'Antioche: traduction syriaque de Jacques d'Édesse (suite). Homélies LXX à LXXVI, ed. M, Brière, Turnhout 1919.900

Les pères de L'Église = Les pères de L'Église face à la science médicale de leur temps, edd. V. Boudon-Millot, B. Pouderon, Paris 2005.

Letters of St. Cyprian = Ancient Christian writers: the letters of St. Cyprian of Carthage (Letter 56), trans. G. W. Clarke, III, New York 1989.

Lidov, Holy Face = A. Lidov, Holy Face, Holy Script, Holy Gate. Revealing the Edessa paradigm in Christian imagery, in: Intorno al Sacro Volto, ed. A.Calderoni Mazetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf. Venezia, 2007, 145–162.

Lingas, Hesychasm and Psalmody = A. Lingas, Hesychasm and Psalmody, in: Mount Athos and Byzantine Monasticism, edd. A. Bryer, M. Cunningham, Aldershot 1996, 155–168.

Lipsius, Bonnet, Acta apostolorum = R. A. Lipsius, M. Bonnet, Acta apostolorum apocrypha, I, Leipzig 1891.901

Louth, St. John Damascene = A. Louth, St. John Damascene: Tradition and Originality in Byzantine Theology, Oxford 2004.

Lucchesi Palli, Anastasis = E. Lucchesi Palli, Anastasis: RbK I (1966) 142-148 s. v. Anastasis (E. Lucchesi Palli)

Lucchesi-Palli, Einzug in Jerusalem = E.Lucchesi-Palli, Einzug in Jerusalem, RbK II (1971) 22-30 s. v. Einzug in Jerusalem (E. Lucchesi Palli).

Luzzi, Synaxaria = A. Luzzi, Synaxaria and the Synaxarion of Constantinople, in: The Ashgate Companion to Byzantine Hagiography, II, Genres and Contexts, ed. S. Efthymiadis, Farnham 2014, 197–211.

Maas, Das Kontakion = P. Maas, Das Kontakion, BZ 19 (1910) 285–306.

MacCormack, Art and Ceremony = S. MacCormack, Art and Ceremony in Late Antiquity, Berkeley 1981.

MacCormack, Change and Continuity = S. MacCormack, Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of Adventus, Historia 21 (1972) 721–752.

MacMullen, Constantine = R. MacMullen, Constantine, New York 1969, 139-156.

Magdalino, L'église du Pharos = P. Magdalino, L'église du Pharos et les reliques de la passion à Constantinople (VIIe / VIIIe – XIIIe siècles), in: Byzance et les reliques du Christ, edd. J. Durand, B. Flusin, Paris 2004, 15–30.

Magdalino, Nelson, The Emperor = P. Magdalino, R. Nelson, The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century, BF 8 (1982) 123–183.

Maguire,"Pangs of Labor Without Pain"= H. Maguire, "Pangs of Labor Without Pain". Observations on the Iconography of Nativity in Byzantium, in: Byzantine Religious Culture: Studies in Honor of Alice-Mary Talbot, ed. D. F. Sullivan, Leiden 2012, 205–216.

Maguire, A Murdurer among the Angel = H. Maguire, A Murdurer among the Angel: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art, in: The Sacred Images East and West, edd. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana and Chicago 1995, 63–71.903

Maguire, Art and Eloquence = H. Maguire, Art and Eloquence in Byzantium, Princeton 1981.

Maguire, Body, Clothing, Metaphor = H. Maguire, Body, Clothing, Metaphor: the Virgin in Early Byzantine Art, in: The Cult of the Mother of God in Byzantium. Text and Images, ed. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington 2011, 39–52.

Maguire, Metaphors of the Virgin = H. Maguire, Metaphors of the Virgin in Byzantine Literature and Art, in: Imitatio – Aemulatio – Variatio, edd. A. Robby, E. Schiffer, Wien 2010, 189–194.

Maguire, The Art of Comparing = H. Maguire, The Art of Comparing in Byzantium, Art Bull 70/1 (1988) 88–103.

Maguire, The Cycle of Images = H. Maguire, The Cycle of Images in the Church, in: Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium, ed. L. Safran, University Park 1998, 139–147.

Maguire, The Depiction of Sorrow = H. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, DOP 31 (1977) 123–174.

Maguire, The Heavenly Court = H. Maguire, The Heavenly Court, in: Byzantine Court Culture from 829 to 1204, ed. H. Maguire, Washington, D.C., 1997, 247–257.

Maguire, The Iconography of Symeon = H. Maguire, The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, DOP 34–35 (1980–81) 261–269.

Maguire, The Icons of their Bodies = H. Maguire, The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium, Princeton 1996.

Maguire, The Mosaics of Nea Moni = H. Maguire, The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading, DOP 46 (1992) 205–214.

Maguire, The Self-Conscious Angel = H. Maguire, The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation, in: Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko, Cambridge, Mass. 1983, 377–392.

Maguire, Women Mourners = H. Maguire, Women Mourners in Byzantine Art, Literature, and Society, in: Crying in the Middle Ages: Tears of History, ed. E. Gertsman, New York–London 2011, 3–15.

Dauterman Maguire, Maguire, The Other Icons = E. Dauterman Maguire, H. Maguire, The Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture, Princeton 2007.

Maisano, Giovanni Mosco = R. Maisano, Giovanni Mosco. Il prato, Naples 1982.905

Maisano, La croce nei contaci = R. Maisano, La croce nei contaci di Romano il Melodo, in: La Croce, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), III, edd. B. Unlianich, U. Parente, Napoli 2007, 75–88.

Maisano, Romanos's use of Greek Patristic Sources = R. Maisano, Romanos's use of Greek Patristic Sources, DOP 62 (2008) 261–273.

Majeska, Russian Travelers = G. Majeska, Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, Waashington, 1984.

Mâle, La Résurrection de Lazare = E. Mâle, La Résurrection de Lazare dans l'art, La Revue des Arts (1951) 44–52.

Malmquist, Byzantine 12th Century Frescoes = T. Malmquist, Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria, Uppsala 1979.

Mango, Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos = C. Mango, E. J. W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, DOP 20 (1966) 119–206.

Mango, Materials for the Study = C. Mango, Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Washington, 1962.

Mango, Notes = C. Mango, Notes on Byzantine monuments, DOP 23–24 (1969–1970) 369–375.

Mango, On the Cult of Saints = C. Mango, On the Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople, in: Θυμίαμα στη μνήμν της Λασκαρίνας Μπούρα, ed. Athens 1994, 189–192.

Mango, Saint Michael and Attis = C. Mango, Saint Michael and Attis, ΔΧΑΕ, 12 (1984) 39–62.

Mango, The Art of Byzantine Empire = C. Mango, The Art of Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents, Englewood Cliffs, N.J 1972 (1st ed).

Mango, The Homilies of Photios = C. Mango, The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople, Cambridge 1958.

Mango, The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis = C. Mango, The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description, DOP 44 (1990) 63–94.

Marinis, Defining Liturgical Space = V. Marinis, Defining Liturgical Space, in: Byzantine World, ed. P. Stephenson, London-New York 2010, 284–302.

Marković, St. Niketas the Goth = M. Marković, St. Niketas the Goth and St. Niketas of Nikomedeia. Apropos depictions of St. Niketas the martyr on medieval crosses, ЗМСЛУ 36 (2008) 19–42.

Martin, The Dead Christ = J. R. Martin, The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art, in: Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend Jr., ed. K. Weitzmann, Princeton 1955, 189–196.

Martin-Hisard, Le culte de l'archange Michel = B. Martin-Hisard, Le culte de l'archange Michel dans l'empire byzantine (VIII^{e}–XI^{e} siècles), in: Culto e insediamenti micaelici nell'Italia Meridionale fra tarda Antichita e Medioevo, edd. C. Carletti, G. Otranto, Bari 1994, 351–373.

Martini, Giovanni da Milano = C. Martini, Giovanni da Milano: il Politico di Prato, Prato 2001.

Martyrologium Hieronymianum = Martyrologium Hieronymianum ad fidem codicum adiectis prolegomenis, ed. I. B. de Rossi, L. Duchesne, in: Acta sanctorum novembris II/1, Bruxelles 1894 (Martyrologium Hieronymianum ad fidem codicum adiectis prolegomenis, ed. H. Quentin, H. Delehaye, in: Acta sanctorum novembris II/1, Bruxelles 1931, дополнето издание).

Maraval, Constantin le grand = P. Maraval, Constantin le grand. Empereur romain, empereur chrétien, Paris 2011, 306–337.

Mateos, Le Typicon de la Grande Église = J. Mateos, Le Typicon de la Grande Église. Ms.Sainte-Croix no. 40, X^{e} siècle, Roma 1962.

McDonnel, Jesus' Baptism = K. Mc Donnel, Jesus' Baptism in the Jordan, Theozogical Studies 56 (1995) 209–236.

McGuckin, The Transfiguration of Christ = J. A. McGuckin, The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition, Lewiston, NY, 1986.

Megaw, Hawkins, The Church of Holy Apostles = A. H. Megaw, E. J. W. Hawkins, The Church of Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes, DOP 16 (1962) 279–348.

Méladini-Georgopoulou, Le décor apsidal = M. Méladini-Georgopoulou, Le décor apsidal des églises byzantines Kythéra (Cythères), (c. 1100-1275.), Actes du XV^{e} Congrès909 international d'études byzantines, II, Art et Archéologie, Communications B, Athènes 1981, 451–455.

Mercenier, La prière des Églises = E. Mercenier, La prière des Églises de rite byzantine, II, Les Fêtes, I. Grandes Fêtes fixes, Monastère de Chevetogne 1953 (1962).

Metso, Divine presence = P. Metso, Divine presence in the Eucharistic theology of Nicholas Cabasilas, Joensuu 2010.

Meyendorff, A Study of Gregory Palamas = J. Meyendorff, A Study of Gregory Palamas, London 19641.

Meyendorff, Introduction = J. Meyendorff, Introduction à l'étude de Grégoire Palamas, Paris 1959.

Meyendorff, L'iconographie de la Sagesse Divine = J. Meyendorff, L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine, CA 10 (1957) 259–277.

Meyendorff, The Holy Trinity = J. Meyendorff, The Holy Trinity in Palamite Theology, in: J. Meyendorff, M. A. Fahey, Trinitarian Theology East and West, Brookline 1977, 25–43.

Mihaljčić, Les batailles de la Maritza = R. Mihaljčić, Les batailles de la Maritza et de Kosovo. Les dernières décenies de la rivalité serbobyzantine, in: Βυζάντιο και Σερβία κατα τον ΙΔ αιώνα, Αθήνα 1996, 97–109.

Mijović, Corona Anni = P. Mijović, Corona Anni dans les cycles ménologiques, Actes du XV^{e} Congrès International d'Études byzantines, II, Arts et archéologie, communications B, Athènes 1981, 489–498.

Miklosich, Muller, Acta et Diplomata = F. Miklosich, I. Muller, Acta et Diplomata Graeca mediiaevi, I, Vienna 1860.

Milanović, Playing God = Lj. Milanović, Playing God: the Role of Indeterminacy in Representations of Triumph and Adventus, Ниш и Византија 12 (2014) 77–88.

Miljković, L'illustration de la Deuxième homelie = B. Miljković, L'illustration de la Deuxième homelie pascale de Gregoire le Theologien, ЗРВИ 41 (2004) 104–111.

Miljković-Pepek, Le portrait de l'empereur = P. Miljković-Pepek, Le portrait de l'empereur byzantin Michel VIII à l'église rupestre de Saint-Érasme près d'Ohrid, CA 45 (1997) 169–177.

Millet, L'ancien art serbe = G. Millet, L'ancien art serbe. Les églises, Paris 1919.

Millet, La dalmatique du Vatican = G. Millet, La dalmatique du Vatican. Les Élus images et croyances, Paris 1945.

Millet, La Peinture du Moyen Age, I = G. Millet, La Peinture du Moyen Age en Yougoslavie, I, Paris 1954.

Millet, Monuments de l'Athos = G. Millet, Monuments de l'Athos. I. Les Peintures, Paris 1927.

Millet, Monuments de Mistra = G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910.

Millet, Quelques représentations byzantines = G. Millet, Quelques representations byzantines de la Salutation Angélique, Bulletin de la correspodance hellénique 18 (1894) 453–483.

Millet, L'École grecque = G. Millet, L'École grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916.

Millet, Recherches = G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris 1916.

Millet, Talbot-Rice, Byzantine Painting in Trebizond = G. Millet, D.Talbot Rice, Byzantine Painting in Trebizond, London 1936.

Millet, Velmans, La peinture du Moyen âge, IV = G. Millet, T. Velmans, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro), IV, Paris 1969.

Millet, Frolow, La peinture du Moyen âge, II = G. Millet, A. Frolow, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, II, Paris 1957.

Millet, Frolow, La peinture du moyen âge, III = Millet, Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro), III, Paris 1962.

Milliner, The Virgin of the Passion = M. J. Milliner, The Virgin of the Passion: Development, Dissemination, and Afterlife of Byzantine Icon Type, Универзитет Принстон 2011 (необјавена докторска дисертација).

Milisavljević, Sisojevac = D. Milisavljević, Sisojevac, crteži fresaka, Beograd 2008.

Mimouni La lecture liturgique = S. C. Mimouni La lecture liturgique et les apocryphes du Nouveau testament. Le cas de de la Dormitio grecque du Pseudo-Jean, OCP 59 (1993) 403–425.

Mimouni, Dormition et assomption = S. C. Mimouni, Dormition et assomption de Marie: histoire des traditions anciennes, Paris 1995.

Mimouni, Histoire de la Dormition = S. C. Mimouni, Histoire de la Dormition et l'Assomption de Marie. Une nouvelle hypothèse de recherche, Studia Patristica 19 (1989) 372–383.

Miziolek, Transfiguratio Domini = J. Miziolek, Transfiguratio Domini in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53 (1990) 42–60.912

Moran, Singers = N. Moran, Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting, Leiden 1986.

Mother of God = Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, ed. M. Vassilaki, Milano 2000.

Mouriki, Hymnography and Illustrated Manuscripts = D. Mouriki, Hymnography and Illustrated Manuscripts, in: Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, ed. G. Vikan, Princeton 1973, 26–30.

Mouriki, Icons = D. Mouriki, Icons from the 12th to the 15th Century, in: Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine, ed. C. A. Manafis, Athens 1990, 102–123.

Mouriki, Panaghia at Moutoullas = D. Mouriki, The Wall Paintings of the Church of the Panaghia at Moutoullas, Cyprus, in: Byzanz und der Westen, ed. I. Hutter, Wienna 1984, 171–213.

Mouriki, The Mosaics of Nea Moni = D. Mouriki, The Mosaics of Nea Moni on Chios, I–II, Athens 1985.

Mouriki, The Theme of the "Spinario" = D. Mouriki, The Theme of the "Spinario" in Byzantine Art, ΔΧΑΕ 6 (1972) 53–66.

Moutsopoulos, Monastery of the Virgin Mary Mavriotissa = N. K. Moutsopoulos, Monastery of the Virgin Mary Mavriotissa at Castoria, Athens 1967.

Muñoz, Il codice purpureo di Rossano = A. Muñoz, Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense, Rome 1907.

Muthesius, Byzantine Silk Weaving = A. Muthesius, Byzantine Silk Weaving ad 400 to ad 1200, Wien 1997.

Muthesius, Eastern Silks = A. Muthesius, Eastern Silks in Western Shrines and Treasures before 1200, London 1982.

Nagatsuka, La Descente de Croix = Y. Nagatsuka, La Descente de Croix. Son développement iconographique des origins jusqu'à la fin du XIVe siècle, Tokyo 1979.

National Museum of History. Catalogue = National Museum of History. Catalogue, ed. R. Rousseva, Sofia, 2006.

Negrau, Deesis in the Romanian Painting = E. Negrau, Deesis in the Romanian Painting of the 14th-18th Centuries. Themes and Meanings, RT 93/2 (2011) 64–81.

Nelson, Byzantine Art = R. S. Nelson, Byzantine Art in the Italian Renaissance, in: Heaven & Earth. Art of Byzantium from Greek Collections, ed. A. Drandaki, D. PapanikolaBakirtzi, A. Tourta, Athens 2013, 327–335.

Nelson, Iconography of Preface = R. S. Nelson, Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book, New York 1980.

Nelson, Taxation with Representation = R. S. Nelson, Taxation with Representation. Visual narrative and the political field of the Kariye Camii (I), in: idem, Later Byzantine Painting: Art, Agency, and Appreciation, Aldershot 2007, 56–82.

Nersessian, A Psalter and New Testament Manuscript = S. der Nersessian, A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks, DOP 19 (1965) 153–183.

Nersessian, An Armenian Version of the Homilies = S. Der Nersessian, An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell, DOP 8 (1954) 203–224.

Nersessian, La 'fête de l'exaltation de la croix'= S. Der Nersessian, La 'fête de l'exaltation de la croix', Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves 10 (1950) 193–198.

Nersessian, Notes sur quelques images = S. Der Nersessian, Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-ange, CA 13 (1963) 209–215.

Nersessian, Program and Iconography = S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, in: The Kariye Djami, IV, Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 305–349.

Nersessian, Une nouvelle réplique slavonne = S. Der Nersessian, Une nouvelle réplique slavonne du Paris gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovici, in: eadem, Études byzantines et Arméniennes, I, Louvain 1973, 265–278.

Nicéphore, Discours contre les iconoclastes = Nicéphore, Discours contre les iconoclastes, trad., présentation et notes par M. J. Mondzain-Baudinet, Paris 1990.

Nicholas Cabasilas, The Life in Christ = Nicholas Cabasilas, The Life in Christ, trans. C. J. de Catanzaro, New York 1974.

Nicol, Church and Society = D. Nicol, Church and Society in the Last Centuries of Byzantium, 1261-1453, Cambridge 1979.

Nicolas Cabasilas, Explication de la divine Liturgie = Nicolas Cabasilas, Explication de la divine Liturgie, trad. S. Salaville, Paris 1967.

Nordhagen, The Origin of the Washing of the Child = P. J. Nordhagen, The Origin of the Washing of the Child in the Nativity scene, BZ 54/2 (1961) 333–337.

Norris et al, The Five Theological Orations = V. F. Norris et al, Faith gives Fullness to Reasoning. The Five Theological Orations of Gregory Nazianzen, Leiden 1991.

Nunn, The Encheirion = V. Nunn, The Encheirion as Adjunct to the Icon in the MiddleByzantine Period, BMGS 10 (1986) 73–102.

Oikonomides, Le dédoublement de Saint Théodore = N. Oikonomides, Le dédoublement de Saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia, AB 104 (1986) 327–335.

Omont, Evangiles = H. A. Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1908.

Oretskaia, A Stylistic Tendency = O. Oretskaia, A Stylistic Tendency in the Ninth-Century Art of the Byzantine World, Зограф 29 (2002–2003) 5–18.

Origen. Homilies on Joshua = Origen. Homilies on Joshua, trans. B. J. Bruce, ed. C. White, Washington, 2002.

Origène, Commentaires sur Saint Jean = Origène, Commentaires sur Saint Jean, tome II, ed. C. Blanc, Paris 1970.

Origène, Homélies sur Josué = Origène, Homélies sur Josué, ed. A. Jaubert, Paris 1960. Osterrieder, Das Land der Heiligen Sophia = M. Osterrieder, Das Land der Heiligen Sophia: das Auftauchen des Sophia-motivs in der Kultur der Ostslaven, Wiener slawistischer Almanach 50 (2002) 5–62.

Ousterhout, The Virgin of the Chora = R. Ousterhout, The Virgin of the Chora: An Image and Its Contents, in: The Sacred Image: East and West, edd. L. Brubaker, R. Ousterhout, Urbana 1995, 91–109.

Ousterhout, Women at Tombs = R. Ousterhout, Women at Tombs: narratives, theatricality and the contempaltive mode, in: Wonderful things. Byzantium through its Art, edds. A. Eastmond, L. James, Ashgate 2013, 229–246.

Ozoline, Les représentations de la Trinité = N. Ozoline, Les représentations de la Trinité dans l'iconographie byzantine de la Pentecôte,in: Trinité et liturgie, edd. A. M. Triacca, A. Pistoia, Paris 1984, 195–212.

Ozoline, Quelques images = N. Ozoline, Quelques images relatives à la celebration primitive de la cinquantaine Pascale, in: L'Église dans la liturgie, Roma 1980, 231–253.

Pahymeris, Σύνταγμα = G. Pahymeris, Σύνταγμα, ed. P. Tannery, Quadrivium de George Pachymère, Città del Vatticano 1940,

Paissidou, Warrior Saints = M. Paissidou, Warrior Saints as Protectors of the Byzantine Army in the Palaiologan Period: the Case of the Rock-cut Hermitage in Kolchida (Kilikis Prefecture), in: Герои. Култове. Светци, ed. И. Гергова, Е. Мутафов, София 2015, 181–200.

Pallas, Die Passion = D. I. Pallas, Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, der Ritus — das Bild, Munich 1965.

Pallas, Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordungen = D. I. Pallas, Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordungen (ikonographische Analyse), BZ, 64/1 (1971) 55–60.

Pallucchini, La pittura veneziana = R. Pallucchini, La pittura veneziana del Trecento, Rome 1964.

Pandzak-Pineva, Four compositions = I. Pandzak-Pineva, Four compositions in the altar of the church of Mother of God Bolnichka in Ohrid, BALCANOSLAVICA, 51(1, 2) (2025) (in print).

Papadopulos, Kirche Panagia ton Chalkeon = K. Papadopulos, Die Wandmalereien des 11. Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki, Graz–Köln 1966.

Papamastorakis, Pictorial Lives = T. Papamastorakis, Pictorial Lives. Narrative in thirteenth century vitae icons, Mouseio Benaki 7 (2007) 33–64.

Papamastorakis, Reflections of Constantinople = T. Papamastorakis, Reflections of Constantinople. The Iconographic Program of the South Portico of the Hodegetria Church, Mystras, in: Viewing the Morea: land and people in the late medieval Peloponnese, ed. S. Gerstel, Washington, 2013, 371–395.

Papas, Studien zur Geschichte der Mess-Gewänder = T. Papas, Studien zur Geschichte der Mess-Gewänder im Byzantinischen Ritus, München 1965.

Papastaurou, Recherche iconographique =H. Papastaurou, Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siecle: l'Annonciation, Venise 2007.

Papastavrou, Le symbolisme de la colonne = H. Papastavrou, Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation, ΔΧΑΕ 15 (1989–1990) 145–160.

Papastavrou, Le voile = H. Papastavrou, Le voile, symbole de l'Incarnation. Cotribution à une étude sémantique, CA 41 (1993) 146–154.

Papazotos, The Identification of the Church = T. Papazotos, The Identification of the Church of "Profitis Elias" in Thessaloniki, DOP 45 (1991) 121–127.

Parani, Byzantine Bridal Costume = M. Parani, Byzantine Bridal Costume, in Dorima. A Tribute to the A. G. Leventis Foundation on the Occasion of Its 20th Anniversary, Nicosia 2000, 185, 204-205, 208,210.

Parani, Reconstructing the Reality of Images = M. Parani, Reconstructing the Reality of Images : Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th centuries), Leiden 2002.

Parani, Cultural Identity and Dress = M. G. Parani, Cultural Identity and Dress: The Case of Late Byzantine Ceremonial Costume, JÖB 57 (2007) 95–134.

Parani, Optional extras or necessary elements = M. Parani, Optional extras or necessary elements? Middle and late Byzantine male dress accessories, in: Δασκάλα. Απόδοση

τιμής στην Καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου, edd. Πλ. Πετρίδης, Β. Φωσκόλου, Αθήνα 2015, 407–435.

Parenti, Il Monastero di Grottaferrata = S. Parenti, Il Monastero di Grottaferrata nel Medievo (1004-1462), Roma 2005.

Parenti, Velkovska, La croce nella liturgia = S. Parenti, E. Velkovska, La croce nella liturgia bizantina, in: La Croce, Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI), III, edd. B. Unlianich, U. Parente, Napoli 2008, 55–74.

Paris, La consécration épiscopale = F. Paris, La consécration épiscopale dans la rite byzantine, selon les livres liturgiques paléoslaves, Irénikon 7 (1930) 276–308.

Parpulov, Mural and Icon Painting = G. R. Parpulov, Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century, in: Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai, edd. S. E. J. Gerstel, R. S. Nelson, Turnhout 2010, 345–414.

Parpulov et al., A Catalogue = G. A. Parpulov et al., A Catalogue of the Greek Manuscripts at the Walters Art Museum, The Journal of the Walter Arts Museum, 62 (2004) 71–187.

Patlagean, L'entrée de la Sainte Face = E. Patlagean, L'entrée de la Sainte Face d'Édesse à Constantinople en 944, in: La religion civique à l'éepoque medieval et modern (Chrétienté at Islam), Rome 1995, 21–35.

Patterson Ševčenko, Art and liturgy = N. Patterson Ševčenko, Art and liturgy in the later Byzantine Empire, in: The Cambridge History of Christianity. Eastern Christianity, ed. M. Angold, Cambridge 2008, 127–153.

Patterson Ševčenko, Servants of the Holy Icon = Patterson Ševčenko, Servants of the Holy Icon, in: Byzantin East Latin West: Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann, edd. C. Moss, K. Kieffer, Princeton 1995, 547–565.

Patterson Ševčenko, Icons in the Liturgy = N. Patterson Ševčenko, Icons in the Liturgy, DOP 45 (1991) 45–57.

Patterson Ševčenko, The Posthumous Miracles = N. Patterson Ševčenko, The Posthumous Miracles of St. Eustratios on a Sinai Templon Beam, in: Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice Mary-Talbot, Leiden–Boston 2012, 267–287.

Peers, Subtle Bodies = G. A. Peers, Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium, Berkley 2001.

Pelekanidis, Chatzidakis, Kastoria = S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, Kastoria (Byzantine Art in Greece), Athens 1985.

Pelekanidis, et al., The Treasures of Mount Athos II = S. M. Pelekanidis, et al., The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts Miniatures. The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenou, II, Athens 1975.

Peltomaa, Roles and Functions of Mary = L. M. Peltomaa, Roles and Functions of Mary in the Hymnography of Romanos Melodos, Studia Patristica 44 (2010) 487–498.

Pentcheva, Imagined Images = B. Pentcheva, Imagined Images: Visions of Salvation and Intercession in a Double-Sided Icon from Poganovo, DOP 54 (2000) 139–153.

Pentcheva, Rhetorical Images of the Virgin = B. V. Pentcheva, Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the "Usual Miracle" at the Blachernai, RES: Anthropology and Aesthetics, 38 (2000) 34–55.

Petković, La peinture serbe = V. R. Petković, La peinture serbe du Moyen âge, I–II, Beograd 1930–1934.

Pétridés, La cérémonie = S. Pétridés, La cérémonie du lavement des pieds à Jérusalem, Échos d'Orient 87 (1911) 89–99.

Petrovski, Ottoman military campaign = B. Petrovski, Ottoman military campaign in 1385: itinerary and goals, in: Власт и моћ, властела Моравске Србије од 1365. до 1402. године, ed. С. Мишић, Крушевац 2014, 287–304.

Phoenix, Horn, Prayer and penance = R. R. Jr. Phoenix, C. B. Horn, Prayer and penance in early and middle Byzantine Christianity: some trajectories from the Greek and Syriac speaking realms, in: Seeking the Favor of God, vol. 3, The Impact of Penitential Prayer

beyond the Second Temple Judaism, edd. M. J. Boda, D. K. Falk, R. A. Werline, Atlanta 2008, 225–254.

Photii patriarchae Constantinopolitani Epistulae = Photii patriarchae Constantinopolitani Epistulae et Ampilochia, edd. B. Laourdas, L. Westerink, I–IV, Leipzig 1983–1986.

Piguet-Panayotova, Recherches = D. Piguet-Panayotova, Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge, Paris 1987.

Piltz, Kamelaukion et mitra = E. Piltz, Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et eccleésiastiques, Uppsala 1977.

Piltz, Le costume officiel = Piltz, Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue, Uppsala 1994.

Piltz, Trois sakkoi byzantins = E. Piltz, Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique, Uppsala 1976.

Pitarakis, Les revêtements d'orfèvrerie = B. Pitarakis, Les revêtements d'orfèvrerie des icônes paléologues vus par les rédacteurs d'inventaires de biens ecclésiastiques. Les icons de l'église de la Vierge Spèlaiôtissa de Melnik (Bulgarie) CA 53 (2009–2010) 129–142.

Popova A., The Representations of Christ = A. Popova, The Representations of Christ as the Great Archpriest and King in the Decoration of St. George at Položko, Patrimonium 13 (2015) 161–169.

Popović S., The Trapeza = S. Popović, The Trapeza in Cenobitic Monasteries: Architectural and Spiritual Contexts, DOP 52 (1998) 281–303.

Popovich, Personification in Paleologan painting = Popovich, Personification in Paleologan painting (1261-1453), Washington D.C., 1963 (необјавена докторска дисертација).

Pott, Byzantine Liturgical Reform = T. Pott, Byzantine Liturgical Reform: A Study of Liturgical Change in the Byzantine Tradition, New York 2010.

Pott, La réforme liturgique = T. Pott, La réforme liturgique byzantine. Étude du phénomène de l'évolution non-spontanée de la liturgie byzantine, Rome 2000.

Prophetologium. Pars altera = Prophetologium, Pars altera. Lectiones anni immobilis, ed. G. Enberg, Copenhagen 1980–1981.

Prophetologium. Pars prima = Prophetologium. Pars prima. Lectiones anni mobilis Vol I, Fasc VI, edd. C. Høeg, G. Zuntz, Copenhagen 1970.926

Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court = R. Macrides, J. A. Munitiz D. Angelov, Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court: Offices and Ceremonies, Farnham 2013.

Pseudo-Kodinos. Traité des Offices = Pseudo-Kodinos. Traité des Offices, ed. J. Verpeaux, Paris 1966.

Radovanović, Heiliger Demetrius = J. Radovanović, Heiliger Demetrius – die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani, in: L'Art de Thessalonique et des pays balkaniques, ed. D. Davidov, Belgrade 1987, 75–88.

Rahlfs, Die Alttestamentlischen Lektionen = A. Rahlfs, Die Alttestamentlischen Lektionen der griechischen Kirche, Berlin 1915.

Rauer, Form und Überlieferung der Lukas-Homilien = M. Rauer, Form und Überlieferung der Lukas-Homilien des Origenes, Leipzig 1932.

Réau, Iconographie = L. Réau, Iconographie de l'art chrétien I, Paris 1956; II, Paris 1957.
Regan, The Three Days = P. Regan, The Three Days and the Forty Days, in: Between Memory and Hope: Readings on the Liturgical Year, ed. M. E. Johnson, Collegeville 2000, 125–138.

Restle, Byzantine wall paintings = M. Restle, Byzantine wall paintings in Asia Minor, I–III, New York 1967.

Restle, Die byzantinische Wandmalerei = M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, I. Textband; II–III. Tafelband, Recklinghausen 1967.

Reuss, Mätthaus-kommentare = J. Reuss, Mätthaus-kommentare aus der griechischen Kirche, Berlin 1957.

Richard, Le Commentaire = M. Richard, Le Commentaire de saint Jean Chrysostome sur les Proverbes de Salomon, Analekta Blatadon, 18 (1973) 99–103.

Richard, Les véritables "questions et réponses" = M. Richard, Les véritables "questions et réponses" d'Anastase le Sinaïte, Bulletin de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes 15 (1967–1968) 39–56.

Rigollot, De s. Parasceve virgine = L. M. Rigollot, De s. Parasceve virgine Epivatis in Thracia, Acta Sanctorum (Supplementum - Auctaria octobris), Paris1875, 154.

Ristow, Die Taufe Christi = G. Ristow, Die Taufe Christi, Recklinghausen 1965.

Robb, The Iconography of the Annunciation = D. M. Robb, The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, Art Bull 18/4 (1936) 480–526.

Romanes le Mélode, Hymnes = Romanes le Mélode, Hymnes, éd. J. Grosdidier de Matons, IV, Paris 1967.

Roques, L'Univers dionysien = R. Roques, L'Univers dionysien. Structure hiérarchique du Monde selon le Pseudo-Denys, Aubier, 1954.

Roussanova, Painted Messages of Salvation = R. Roussanova, Painted Messages of Salvation: Monumental Programs of the Subsidiary Spaces of Late Byzantine Monastic churches in Macedonia Универзитет Џон Хопкинс 2005 (необјавена докторска дисертација).

Russell, St Demetrius of Thessalonica = E. Russell, St Demetrius of Thessalonica. Cult and Devotion in the Middle Ages, Oxford 2010.

S. Jean Damascène, Homélies = Homélies sur la nativité et la dormition, ed. P. Voulet, Paris 1961.

Sachot, Les Homèlies greques = M. Sachot, Les Homèlies greques sur la Transfiguration. Tradition manuscrite, Paris 1987.

Saint Andrew of Crete, The Great Cannon = Saint Andrew of Crete, The Great Cannon. A Poem of Saint Andrew of Crete, trans. J. Dervas Chitty, London 1957.

Saint Gregory Palamas, The Homilies = Saint Gregory Palamas, The Homilies, ed. C. Veniamin, Waymart, PA 2009.

Saint Gregory the Sinaite: Discourse on the Transfiguration = Saint Gregory the Sinaite: Discourse on the Transfiguration, ed. and trans. D. Balfour, Athens 19821 (1986).

Salaville, Nowack, Le role du diacre = S. Salaville, G. Nowack, Le role du diacre dans la Liturgie Orientale, Études d'histoire et de Liturgie, Paris–Athènes 1962.

Salaville, Τεσσαρακοστή = S. Salaville, Τεσσαρακοστή, Ascension et Pentecôte au IVe siècle, Echo d'Orient 28 (1929) 257–271.

Sallaville, Vues sotériologiques = S. Sallaville, Vues sotériologiques chez Nicolas Cabasilas (XIVe siècle), REB 1 (1943) 5–57.

Sancti Anastasii Sinaitae Patriarchae Antiocheni Quaestiones = Sancti Anastasii Sinaitae, Patriarchae Antiocheni Quaestiones et Responsiones de variis argumentis CLIV, ed. S. J. Gretser, Ingolstadt 1617 (reprinted Ratisbon 1740, vol. XV), (прво издание)

Sancti Romani Melodi Cantica = Sancti Romani Melodi Cantica. Cantica Genuina, edd. P. Maas, C. A. Trypanis, Oxford 1963.

Sandberg Vavalà, A Chapter in Fourteenth Century Iconography = E. Sandberg Vavalà, A Chapter in Fourteenth Century Iconography: Verona, Art Bull 11 (1929) 376–412.

Sansterre, Les saints stylites = J.-M. Sansterre, Les saints stylites du 5e au 11e siècle : permanence et évolution d'un type de sainteté, in: Sainteté et martyrs dans les religions du Livre, ed. J. Marx, Bruxelles 1989, 33–45.

Santos Otero, Die handschriftliche Ueberlieferung = A. de Santos Otero, Die handschriftliche Ueberlieferung der altslavichen Apokryphen, vol. II, Berlin 1981.

Sauser, Das Bild von der Auferweckung = E. Sauser, Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst, Trierer Theologische Zeistschrift 90 (1981).

Schilb, Embroidered aëres = H. Schilb, Byzantine identity and its patrons: Embroidered aëres and epitaphioi of the Palaiologan and post-Byzantine periods, Bloomington 2009 (необјавена докторска дисертација)

Schroeder, Healing the Body, Saving the Soul = R. Schroeder, Healing the Body, Saving the Soul: Viewing the Christ's Healing Ministry in Byzantium, in: Holistic Healing in Byzantium, ed. J. T. Chirban, Brookline 2010, 253–275.

Schroeder, Transformative Narratives = R. B. Schroeder, Transformative Narratives and Shifting Identities in the Narthex of the Boiana Church, DOP 64 (2010) 103–128.

Schulz, Die byzantinische Liturgie = H. J. Schulz, Die byzantinische Liturgie. Vom Werden ihrer. Symbolgestalt, Freiburg im Breisgau, 1964.

Schwartz, The Whirling Disc = E. C. Schwartz, The Whirling Disc. A Possible Connection Between Medieval Balkan Frescoes and Byzantine Icons, Зограф 8 (1977) 24–29.

Sdrakas, Johanes der Täufer = E.D. Sdrakas, Johanes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943.

Seiler, Duccio's Maestà = P. Seiler, Duccio's Maestà: the function of the scenes from the Life of Christ on the reverse of the altarpiece: a new hypothesis, in: Italian panel painting of the Duecento and Trecento, ed. V. M. Schmidt, New Haven 2002, 250–277.

Semoglou, L'éloquence au service de l'archéologie = A. Semoglou, L'éloquence au service de l'archéologie. Les "enfants aimés" de Theodore Métochite et sa bibliothèque dans le monastère de Chora, in: Towards rewriting?New Approaches to Byzantine Archeology and Art, edd. P. L. Grotowski, S. Skrzyniarz, Warsaw 2010, 45–65.

Septuaginta = Septuaginta, edd. A. Rahlfs, R. Hanhart, Stuttgart 2006.

Shoemaker, A Mother's Passion = S. J. Shoemaker, A Mother's Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the earliest "Life of the Virgin" and its Influence on George of Nikomedeia's Passion Homilies, in: The Cult of the Mother of God in Byzantium. Text and Images, ed. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Burlington, 53–67.

Shoemaker, Ancient Traditions = S. J. Shoemaker, Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption, Oxford 2002.

Shoemaker, Death and the Maiden = S. J. Shoemaker, Death and the Maiden: The Early History of the Dormition and Assomption Apocrypha, St. Vladimir's Theological Quarterly 50/1–2 (2006) 59–97.

Shoemaker, From Mother of Mysteries to Mother of the Church = S. J. Shoemaker, From Mother of Mysteries to Mother of the Church: the Institutionalization of the Dormition Apocrypha, Apocrypha 22 (2011) 11–47.

Shoemaker, Mary at the Cross = S. J. Shoemaker, Mary at the Cross East and West: Maternal Compassion and Affective Piety in the Earliest "Life of the Virgin" and the High Middle Ages, The Journal of Theological Studies, 62/2 (2011) 570–606.

Shor, Presentation in the Temple = D. C. Shor, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, Art Bull 28 (1946) 17–32.

Simić-Lazar, Observations sur le = D. Simić-Lazar, Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Argeş, Cahiers Archéologiques, 34 (1986).

Simić-Lazar, Sur une datation = D. Simić-Lazar, Sur une datation des fresques de l'église de Saint-Nicolas de Curtea de Argeş (Roumanie), ZMLU (Нови Сад 2011).

Sinkević, Changes in the composition = I. Sinkević, Changes in the composition of the Presentation of Christ in the temple in Palaeologan times, Културно наследство 28–29 (2002–2003) 33–38.

Sinkević, The Church of St. Panteleimon at Nerezi = I. Sinkević, The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, programme, patronage, Wiesbaden 2000.

Sinkewicz, Gregory Palamas = R. E. Sinkewicz, Gregory Palamas, in: La théologie byzantine et sa tradition, II (XIIIe–XIXe s.), eдд. C. G. & V. Conticello, Turnhout 2002, 174–182.

Sisyu, The Painting of Saint George = I. Sisyu, The Painting of Saint George in Omorfoklisia, Kastoria and the scene of the Koimisis of the Virgin Mary, Ниш и Византија 3 (2005) 279–289.

Skawran, Peripheral Byzantine Frescoes = K. M. Skawran, Peripheral Byzantine Frescoes in Greece: The Problem of Their Connections, in: Mosaic. Festschrift for A. H. S. Megaw, edd. J. Herrin, M. Mullett, K.Otten-Froux, Athens 2001, 75–83.

Skawran, The Development of Middle Byzantine Fresco Painting = K. M. Skawran, The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece, Pretoria 1982.

Skrobucha, Kosmas und Damian = H. P. G. Skrobucha, Kosmas und Damian Recklinghauzen 1965.

Smart, The Dawn of the Italian painting = A. Smart, The Dawn of the Italian painting 1250–1400, Grande Bretagne 1978.

Sotiriou, Sotiriou, Icones = G. Sotiriou, M. Sotiriou, Icones du Mont Sïnai, I–II, Athènes 1956–1958.

Spasskij, La Pâque de Noël = T. Spasskij, La Pâque de Noël. Étude sur l'avant-fête de Noël dans le rite byzantin, Irénikon 30/2 (1957) 289–306.

Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete I = Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete, I, Rethymnon province, London 1999.

Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete II = I. Spatharakis, Byzantine Wall Paintings of Crete, II, Mylopotamos Province, Leiden 2010.

Spatharakis, Essenberg, Byzantine Wall Paintings of Crete III = I. Spatharakis, T. van Essenberg, Byzantine Wall Paintings of Crete, III, Amari province, Leiden 2012.

Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings = I. Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings of Crete, Leiden 2001.

Spatharakis, Representations of the Great Entrance = I. Spatharakis, Representations of the Great Entrance in Crete, in: idem, Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography, London 1996, 293–310.

Spatharakis, The influence of the Lithos = I. Spatharakis, The influence of the Lithos in the development of the iconography of the Threnos, in: idem, Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography, London 1996, 225–248.933

Starodubcev, Srpsko zidno slikarstvo = T. A. Starodubcev, Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459), Beograd 2007 (непубликована докторска дисертација, достапна на academia.edu), 334–336.

St Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy = St Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy, ed. and trans. P. Meyendorff, Crestwood 1984.

St Symeon the New Theologian: On the Mystical Life = St. Symeon the New Theologian: On the Mystical Life; The Ethical Discourses, I, The Church and the Last Things, trans. A. Golitzin, Crestwood, New York 1995.

St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries = St. Symeon of Thessalonika, The Liturgical Commentaries, ed. and trans. S. Hawkes-Teeples, Toronto 2011.

Ştefănescu, L'Illustration des liturgies = J. D. Ştefănescu, L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Brussels 1936.

Stephan, Die Mosaiken und Fresken = C. Stephan, Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki, Baden-Baden 1986.

Steppan, Tanzdarstellungen = T. Steppan, Tanzdarstellungen der mittel-und spätbyzantinischen Kunst: Ursache, Entwicklung und Aussage eines Bildmotivs, CA 45 (1997) 141–168.

Stryker, Protoévangile de Jacques = É de Stryker, La forme le plus ancienne du Protoévangile de Jacques. Recherches sur le Papyrus Bodmer 5 avec une edition critique du texte grec et une traduction annotée, Bruxelles 1961.

Stylianou, Stylianou, The Painted Churches of Cyprus = A. Stylianou, J. A. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus, London 1985.

Stylianou, Stylianou, The militarization of the Betrayal = A. Stylianou, J. Stylianou, The militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus, in: Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη, II, Αθήνα 1991, 570–581.

Symeon the New Theologian, The Discourses = Symeon the New Theologian, The Discourses, ed. and trans. C. J. de Catanzaro, New York 1980.

Ševčenko, Art and Liturgy = N. P. Ševčenko, Art and Liturgy in the Later Byzantine Empire, in: The Cambridge History of Christianity: Eastern Christianity, ed. M. Angold, V, Cambridge 2008, 127–153.

Ševčenko, Illustrated Manuscripts = N. P. Ševčenko, Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion, Chicago 1990.

Ševčenko, St. Nicholas in Byzantine Art = N. P. Ševčenko, St. Nicholas in Byzantine Art with an Appendix on the Texts in Mss. Vienna, ÖNB theol. gr. 148, in: En Orient et en Occident. Le culte de saint Nicolas en Europe (Xe – XXIe siècle), ed. V. Gazeau, C. Guyon, C. Vincent, Paris 2015, 75–105.

Taft, Holy week = R. F. Taft, Holy week in the Byzantine tradition, in: Hebdomadae sanctae celbratio, ed. A. G. Kollamparampil, Rome 1997, 67–91.

Taft, In the bridegroom's absence = R. F. Taft, In the bridegroom's absence. The paschal Triduum in the Byzantine church, in: idem, Litugy in Byzantium and Beyond, Aldershot 1995, V. 71–97.

Taft, Psalm 24 = R. Taft, Psalm 24 at Transfer of Gifts in the Byzantine Liturgy: A Stydy in the Origins of a Liturgical Practice, in : The Word in the World : Essays in Honor of Frederick L. Moriarty S. J., edd. R. Clifford, G. MacRae, Cambridge 1973, 159–177.

Taft, The Byzantine Rite = R.Taft, The Byzantine Rite. A Short History, Collegeville, MN 1992.

Taft, The Decline of Communionin = R. F. Taft, S. J., The Decline of Communionin Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?, in: Thresholds of the Sacred, ed. J.S. Gerstel, Wasgington D.C., 2006, 40–50.

Taft, The Great Entrance = R. F. Taft The Great Entrance: a history of the transfer of gifts and other preanaphoral rites of the Liturgy of St. John Chrysostom, Roma 1975.

Talbot, Faith Healing = A. M. Talbot, Faith Healing in Byzantium, in: Holistic Healing in Byzantium, ed. J. T. Chirban, Brookline 2010, 151–172.

Tatić-Djurić, Das Bild der Engel = M. Tatić-Djurić, Das Bild der Engel, Recklinghausen 1962.

Tatić-Djurić, Eléousa = M. Tatić-Djurić, Eléousa: à la recerche de la type iconographique, JÖB 25 (1976) 259–267.938

Tatić-Djurić, Iconographie de la Vierge = M. Tatić-Djurić, Iconographie de la Vierge de Passion: Genese du Dogme et des Symboles, in: De Culto Mariano: Saeculis XII-XV, vol. VI, Rome 1981, 135–168.

Tatić-Djurić, Image et Message = M. Tatić-Djurić, Image et Message de la Théotokos „Source de Vie“, Association internationale d'études du sud-est européen, Bulletin 19–23/ 1-2 (1993) 31–47.

Tatić-Djurić, Les icones de la Vierge à Studenica = M. Tatić-Djurić, Les icones de la Vierge à Studenica, in: Студеница и византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 193–203.

Teteriatnikov, The True Cross = N. Teteriatnikov, The True Cross Flanked by Constantin and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross, DhAE 18 (1995) 169–188.

The Alexiad of Anna Comnena, trans. E. R. A. Sewter, London 1969.

The Apocryphal New Testament = The Apocryphal New Testament , trans. M.R. James, Oxford 19241

The Barberini psalter = The Barberini psalter: Codex vaticanus Barberinianus graecus 372, Zürich 1989.

The Byzantine Churches of Kandanos = The Byzantine Churches of Kandanos, Gefira Kladisu (Hanja) 1999.

The Correspodence of Athanasius I = The Correspodence of Athanasius I, Patriarch of Constantinople, ed. A.-M. Talbot, Washington 1975.

The Dictionary of Art = The Dictionary of Art, vol. 23, London 1996.

The Fathers of the Church = The Fathers of the Church: St. Peter Chrysologus. Selected Sermons and St Valerian. Homilies, trans. G. E. Gauss, New York 1953.

The Holy Face = The Holy Face and the Paradox of the Representation, edd. H. L. Kessler, G. Wolf, Bologna 1997.

The Hymn of the pearl = The Hymn of the pearl. The Syriac and Greek texts, trans. J. Ferreira, Sydney 2002.

The Kariye Djami = The Kariye Djami, Vol. I, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Vol. II, The Mosaics. Vol. III, The Frescoes, ed. P.A. Underwood, New York 1966.

The Oxford Encyclopedia = The Oxford Encyclopedia of the Books of Bible I, ed. M. D. Coogan, Oxford 2011.

The Treasures of Mount Athos I = The Treasures of Mount Athos – Illuminated Manuscripts: Miniatures - Headpieces - Initial Letters, edd. P. C. Christou et al., I, Athens 1974.

The UBS Greek New Testament = The UBS Greek New Testament, Stuttgart 2014.

Tihon, L`astronomie Byzantine = A. Tihon, L`astronomie Byzantine (du Ve au XVe siècle), Byzantion 51 (1981).

Thierry, Le costume épiscopal = N. Thierry, Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures dates (miniatures, fresques), REB 24 (1966) 310–315.

Thierry, Le thème de la Descente du Christ = N. Thierry, Le thème de la Descente du Christ aux Enfere en Cappadoce, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 59–66.

Thomo, Byzantine Monuments = P. Thomo, Byzantine Monuments on Great Prespa, in: Byzantine Macedonia. Art, architecture, music and hagiography, edd. J. Burke, R. Scott, 2001, 97–106.

Timken-Matthews, Panatocrator = J. Timken-Matthews, Panatocrator: Title and Image, Њу Јорк 1976 (необјавена докторска дисертација).

Timken-Matthews, The Byzantine Use of the Title Pantocrator = J. Timken-Matthews, The Byzantine Use of the Title Pantocrator, Orientalia christiana periodica 44/2 (1978) 442–462.

Timken-Matthews, The changing Interpretation = J. Timken-Matthews, The changing Interpretation of the Dome Pantokrator, Actes du XV Congrès international d'études Byzantines 1976, vol. II. Art et archeology, communications A, Athens 1981, 419–426.

Tischendorf, Apocalypses Apocryphae = K. von Tischendorf, Apocalypses Apocryphae, Leipzig 1886.

Tischendorf, Evangelia Apocrypha = C. von Tischendorf, Evangelia Apocrypha, Lipsiae 1876.

Todić, Anapeson = B. Todić, Anapeson. Iconographie et signification du thème, Byzantion 64/1 (1994) 134–165.

Todić, L'influence de la liturgie = B. Todić, L'influence de la liturgie sur la decoration peintre du narthex de Sopoćani, in: Древнерусское искусство, Русь, Византия, Балканы. XIII век, С.- Петербург 1997, 43–58.

Todorova, New Religion-New Symbolism = R. G. Todorova, New Religion-New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography, Ниш и Византија 9 (2011) 47–64.

Todorova, Orthodox Cosmology = R. G. Todorova, Orthodox Cosmology and Cosmography: Iconographic Mandorla as Imago Mundi, Ниш и Византија 12 (2014) 143–154.

Todorova, Visualizing the Divine = R. G. Todorova, Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography, Icon 6 (2013) 287–296.

Tomeković, Le "portrait" = S. Tomeković, Le "portrait" dans l'art byzantin: exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 121–136.

Tomeković, Les miracles du Christ = S. Tomeković, Les miracles du Christ dans la peinture murale byzantine et géorgiennes (XIIe siècle début-du XIIIe), Revue des etudes géorgiennes et caucasiennes 6–7 (1990–1991) 185–204.

Tomić Djurić, The Man of Sorrows = M. Tomić Djurić, The Man of Sorrows and the Lamenting Virgin: The example at Markov Manastir, ЗРВИ 49 (2012) 303–331.

Tomić Đurić, To picture and to perform (I) = M. Tomić Đurić, To picture and to perform: the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (I), Зограф 38 (2014) 123–130.

Tomić Đurić, To picture and to perform (II) = M. Tomić Djurić, To picture and to perform. The image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II), Зограф 39 (2015) 129–146.

Torres Prieto, The Acta Pilati = S. Torres Prieto, The Acta Pilati in Slavonic, Apocrypha 21 (2010) 93–102.

Townsley, Eucharistic Doctrine, L. Townsley, Eucharistic Doctrine and the Liturgy in late Byzantine Painting, Oriens Christianus 58 (1978), 138-153.

Treasures of Mount Athos = Treasures of Mount Athos, Thessaloniki 1997.

Trifonova, The iconographical type = A. Trifonova, The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Stratelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period, Зограф 34 (2010) 53–64.

Tsigaridas, Les peintures murales = E. Tsigaridas, Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Véria, in: Милешева у историји српског народа, ed. В. Ј. Ђурић, 1987, 91–100.

Tsigaridas, The Frescoes in the parakklesion = E. N. Tsigaridas, The Frescoes in the parakklesion of St. Euthymios (1302/3) in the basilica of St. Demetrios, Thessaloniki 2008.

Tsironis, Historicity and Poetry = N. Tsironis, Historicity and Poetry in Ninth-century Homiletics: the homilies of patriarch Photios and George of Nicomedia, in: Preacher and Audience. Studies in Early Christian and Byzantine Homiletics, ed. M. B. Cunningham, Leiden–Boston–Köln 1998, 295–316.944

Tsitouridou-Turbie, Remarques sur le program iconographique = A. Tsitouridou-Turbie, Remarques sur le program iconographique de l'eglise du Christ Sauveur a Veroia, in: Byzantinische Malerei. Bildprogramme — Ikonographie — Stil, ed. G. Koch, Wiesbaden 2000, 337–344.

Tsuji, "Monochromie". = S. Tsuji, "Monochromie". En tant qu'un des procédés de la representation du monde invisible dans l'art Byzantin, Actes du XVe Congrès International d'Études byzantines, II Art et archeologie, Communications B, Athènes 1981, 879–889.

Underwood, Some problems = P. A. Underwood, Some problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, in: The Kariye Djami, IV, ed. P. A. Underwood, Princeton 1975, 245–302.

Vaillant, L' évangile de Nicodème = A. Vaillant, L' évangile de Nicodème. Texte slave et texte latine, Gèneve–Paris 1968.

Vaillant, L'Homélie de d'Épiphane = A. Vaillant, L'Homélie de d'Épiphane sur l'ensevellissement du Christ, Радови старословенског института 3/3 (1958) 7–100.

Vassilaki, Tsironis, Representations of the Virgin = M. Vassilaki, N. Tsironis, Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of the Christ, in: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, ed. M. Vassilaki, Milano 2000, 453–463.

Vassilakis-Mavrakakis, The Church of the Virgin Gouverniotissa = M. VassilakisMavrakakis, The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete, Лондон 1986 (необјавена докторска дисертација).

Velenis, L'église Panagia Olympiotissa = G.. Velenis, L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammacaristos, Зограф 27 (1998–1999) 103–112.

Velmans, Le role de l'hesychasme = T. Velmans, Le role de l'hesychasme dans la peinture murale Byzantine du XIVe et XVe siècles, in: Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter, ed. P. Armstrong, London 2006, 182–226.

Velmans, Deux images = T. Velmans, Deux images de la Sagesse divine en Moldavie (Roumanie), ΔΧΑΕ 22 (2001) 385–392.

Velmans, Infiltration occidentals = T. Velmans, Infiltration occidentals occidentals dans la peinture murale byzantine au XIVe et au début du XVe siècle, in: eadem, Byzance, Les Slaves et L'Occident: Etudes sur l'art paléochrétien et medieval, London 2011, 376–406.

Velmans, L'église de Khé = T. Velmans, L'église de Khé, en Georgie, Зограф 10 (1979) 71–82.

Velmans, La peinture murale = T. Velmans, La peinture murale byzantine à la fin du du Moyen âge, Paris 1978.

Velmans, La peinture murale byzantine = T. Velmans, La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIVe siècle (1330–1370). Son rayonnement en Georgie, in: Дечани и византијска уметност средином XIV века , ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 75–95.

Velmans, Le role du décor architectural = T. Velmans, Le role du décor architectural et la representation de l'espace dans la peinture des Paléologues, CA 14 (1964) 183–216.

Velmans, Les fresques d'Ivanovo = T. Velmans, Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen âge, Journal des Savants 1 (1965) 358–412.

Velmans, Observations sur l'emplacement = T. Velmans, Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie), in: Rayonnement Grec. Hommage à Charles Delvoye, edd. L. Hadermann-Misguich, G. Raepsaet, G. Cambier, Bruxelles 1982, 471–481.

Velmans, Quelques programmes iconographiques = T. Velmans, Quelques programmes iconographiques de cupoles chypriotes de XIIe au XVe siècle, CA 32 (1984) 137–162.

Velmans, Valeurs sémantiques du Mandylion = T. Velmans, Valeurs sémantiques du Mandylion selon son emplacement ou son association avec d'autres images, in: Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte, Amsterdam 1995, 173–184.

Vojvodić, The Nativity of Christ and the Descent into Hades = D. Vojvodić, The Nativity of Christ and the Descent into Hades as Programme Counterparts in Byzantine Wall Painting, in: ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, Београд 2012, 127–142.

Walter, Two Notes = Ch. Walter, Two Notes on the Deësis, REB 26 (1968) 311–336.

Walter, Further Notes = Ch. Walter, Further Notes on the Deësis, REB 28 (1970) 161–187.

Walter, La place des évêques = Ch. Walter, La place des évêques dans le décor des absides byzantines, Revue de l'art 24 (1974) 81–89.

Walter, Church Appointments = Ch. Walter, Church Appointments in Byzntine Iconography, Eastern Churches Review 10 (1978) 108–125.

Walter, Baptism in Byzantine Iconography = Ch. Walter, Baptism in Byzantine Iconography, Sobornost 2/2 (1980) 8–25.

Walter, Bulletin on the Deësis = Ch. Walter, Bulletin on the Deësis and the Paraclesis, REB 38 (1980) 261–269.

Walter, Art and Ritual = Ch. Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982.

Walter, Christological Themes = Ch. Walter, Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century, REB 44 (1986) 269–288.

Walter, IC XC NI KA = Ch. Walter, IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross, Revue des etudes byzantines 55 (1997) 194.

Walter, Theodore = Ch. Walter, Theodore, archetype of the warrior saint, REB 57 (1999) 163–210.

Walter, The Portrait of Saint Paraskeve = Ch. Walter, The Portrait of Saint Paraskeve, in: idem, Pictures as Language. How the Byzantine Exploited Them, London 2000, 383–396.

Walter, The Warrior Saints = Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, Burlington 2003.

Walter, Constantine, Helene = Ch. Walter, Constantine, Helene and the True Cross on Luxury Objects, in: idem, The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint, Leiden 2006, 65–76.

Walter, New Constantines = Ch. Walter, New Constantines, in: idem, The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint, Leiden 2006, 98–110.

Walter, The Iconography of Constantine = Ch. Walter, The Iconography of Constantine the Great: Emperor and Saint, Leiden 2006.

Webb, Virtual sensations and inner visions = R. Webb, Virtual sensations and inner visions: Word and the senses in Late Antiquity and Byzantium, in: Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium, Symposium Abstracts, Dumbarton Oaks 2014: http://www.doaks.org/research/byzantine/events/past/knowing-bodiespassionate-souls-sense-perceptions-in-byzantium/sense-symposium-abstracts

Weitzmann, A Metamorphosis Icon = K. Weitzmann, A Metamorphosis Icon on Miniature on Mt. Sinai, Старинар 20 (1969) 415–421.

Weitzmann, An Encaustic Icon = K. Weitzmann, An Encaustic Icon with the Prophet Elijah at Mount Siani, in: Mélanges offerts à K. Michalowski, Warsaw 1966, 713–723.

Weitzmann, A Metamorphosis icon = K.Weitzmann, A Metamorphosis icon or miniature on Mt. Sinai, Старинар, Н.С. XX-1969, Београд 1970.

Weitzmann, Byzantine Miniature = K. Weitzmann, Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, in: Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, ed. H.L. Kessler, Chicago–London 1971, 271–313.

Weitzmann, Der Pariser Psalter = K. Weitzmann, Der Pariser Psalter ms. grec. 139 und die Mittelbyzantinische Renaissance, Jahrbuch fur Kunstwissenschaft (1929) 178–194.

Weitzmann, Icon Painting = K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, DOP 20 (1966) 49–83.

Weitzmann, Icon Programs = K. Weitzmann, Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai, ΔΧΑΕ 12 (1984) 63–116.

Weitzmann, Illustrations to the Lives = K.Weitzmann, Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste, DOP 33 (1979) 95–112.

Weitzmann, The Mandylion = K. Weitzmann, The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos, CA 11 (1960) 163–184.

Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine. The Icons = K. Weitzmann, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I: From the Sixth to the Tenth Century, Princeton 1976.

Weitzmann, Threnos = K. Weitzmann, The origin of the Threnos, in: De Artibus Opuscula XI: Essays in honor of Erwin Panofsky, ed. M. Meiss, New York 1960, I, 476-490, II, pls. 161–168.

Weitzmann et al., Les icônes = K. Weitzmann et al., Les icônes, Paris, 1982.

Wellesz, A History of Byzantine Music = E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1961.

Wenger, L'Assomption = A. Wenger, L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^{e} au X^{e} siècle. Études et documents, Paris 1955.

Werner, L'espace liturgique = X. Werner, L'espace liturgique d'après S. Siméon de Thessalonique (1416-1429), in: L'espace liturgique: ses elements constitutifs et leur sens, ed. C. Braga, Roma 2006, 107–124.

Wessel, Das Bild des Pantokrator = K. Wessel, Das Bild des Pantokrator, in: Polychronion, Festschrift F. Dölger, Heidelberg 1966, 521–535.

Wessel, Das Himmelfahrtsbild = K. Wessel, Das Himmelfahrtsbild von Sveti Petar in Bijelo Polje, JÖB 21 (1972) 295–305.

Wessel, Die Kreuzigung = K. Wessel, Die Kreuzigung, Recklinghausen 1966.

Wessel, Darstellung Christ = K.Wessel, Christi im Tempel: RbK 1 (1966) 1134-1145 s. v. Darstellung Christi im Tempel (K. Wessel).

Wessel, Erweckung des Lazarus = K.Wessel, Lazarus: RbK 2 (1971) 388-314 s.v. Erweckung des Lazarus (K. Wessel).

Wessel, Himmelfahrt, = K. Wessel, Himmelfahrt: RbK 2 (1971) 1224-1256 s. v. Himmelfahrt Christi (K. Wessel).

Weyl Carr, Byzantines and Italians = A. Weyl Carr, Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art, DOP 49 (1995) 339–357.

Weyl Carr, The Presentation of an Icon = A. Weyl Carr, The Presentation of an Icon at Mount Sinai, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 239–248.

Weyl Carr, Threads of Authority = A. Weyl Carr, Threads of Authority: The Virgin Mary's Veil in the Middle Ages, in: Robes and Honor. The Medieval World of Investiture, ed. S. Gordon, New York 2001, 59–93.

Wharton Epstein, Tokali Killise = A. Wharton Epstein, Tokali Killise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia, Washington 1986.

White, Duccio = J. White, Duccio. Toscan Art and the Medieval Workshop, London 1979.

Wilken, John Chrysostom = R. Wilken, John Chrysostom and the Jews, Berkley–Los Angeles–London 1983.

Willoughby, Colwell, The four Gospels = H. Willoughby, E. Colwell, The four Gospels of Karahissar, Chicago 1936.

Wilpert, I sarcophagi cristiani = G. Wilpert, I sarcophagi cristiani antichii, II, Rome 1932.

Winfield D., Winfield J., Panaghia Arakos at Lagoudera = D. Winfield, J. Winfield, The Church of the Panaghia Arakos at Lagoudera, Cyprus. The Paintinga and Their Painterly Significance, Washington 2003.

Wittmann, Kosmas und Damian = A. Wittmann, Kosmas und Damian. Kultausbreitung und Volksdevotion, Berlin 1967.

Wolska-Conus, La topographie chrétienne = W. Wolska-Conus, La topographie chrétienne de Cosmas Indicoplèustes, Paris 1986.

Woodfin, An Officer and a Gentleman = W. T. Woodfin, An Officer and a Gentleman: Transformations in the Iconography of a Warrior Saint, DOP 60 (2006) 111–143.

Woodfin, Celestial Hierarchies and Earthly Hierarchies = W. T. Woodfin, Celestial Hierarchies and Earthly Hierarchies in the Art of the Byzantine Church, in: The Byzantine World, ed. P. Stephenson, New York 2010, 303–319.

Woodfin, The Embodied Icon = W. T. Woodfin, The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium, Oxford 2012.

Woodfin, Liturgical Textiles = W. Woodfin, Liturgical Textiles, in: Byzantium: Faith and Power (1261–1557), ed. H. C. Evans, New York 2004, 295–330.

Woodfin, Repetition and Replication = W. Woodfin, Repetition and Replication: Sacred and Secular Patterned Textiles, in: Experiencing Byzantium, edd. C. Nesbit, M. Jackson, London–New York, 35–55.

Wratislaw-Mitrovic, Okunev, La Dormition = L. Wratislaw-Mitrovic, N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica 3/1 (1931) 134–173.

Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim = O. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim, Ikonographie der Ersten Engelhierarchie in der christlichen Kunst I, Altenburg 1894.

Yevics, Lazarus Saturday = F. E. Yevics, Lazarus Saturday in the Byzantine Tradition: An Example of the Structural Analysis of the Byzantine Triodion, Њу Џерси 1997 (необјавена докторска дисертација).

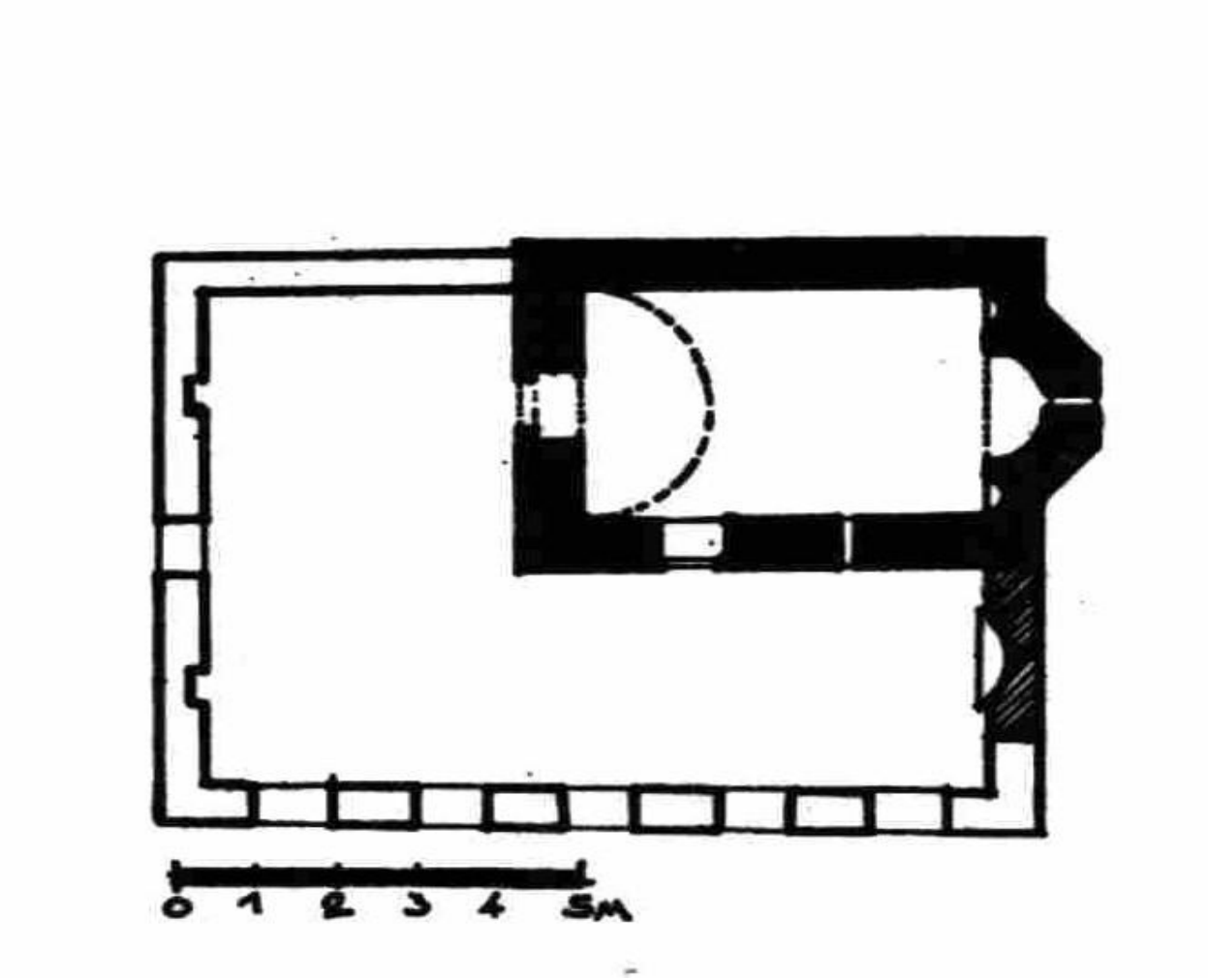
Yiannias, The Refectory Paintings = J. J. Yiannias, The Refectory Paintings of the Mount Athos. An Interpretation, in: The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople, ed. J. J. Yiannias London 1991, 269–340.

Zarras, Narrating the Sacred Story = N. Zarras, Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration, in: The New Testament in Byzantium, edd. D. Krueger, R. S. Nelson, Washington, D.C. 2016, 239–276.

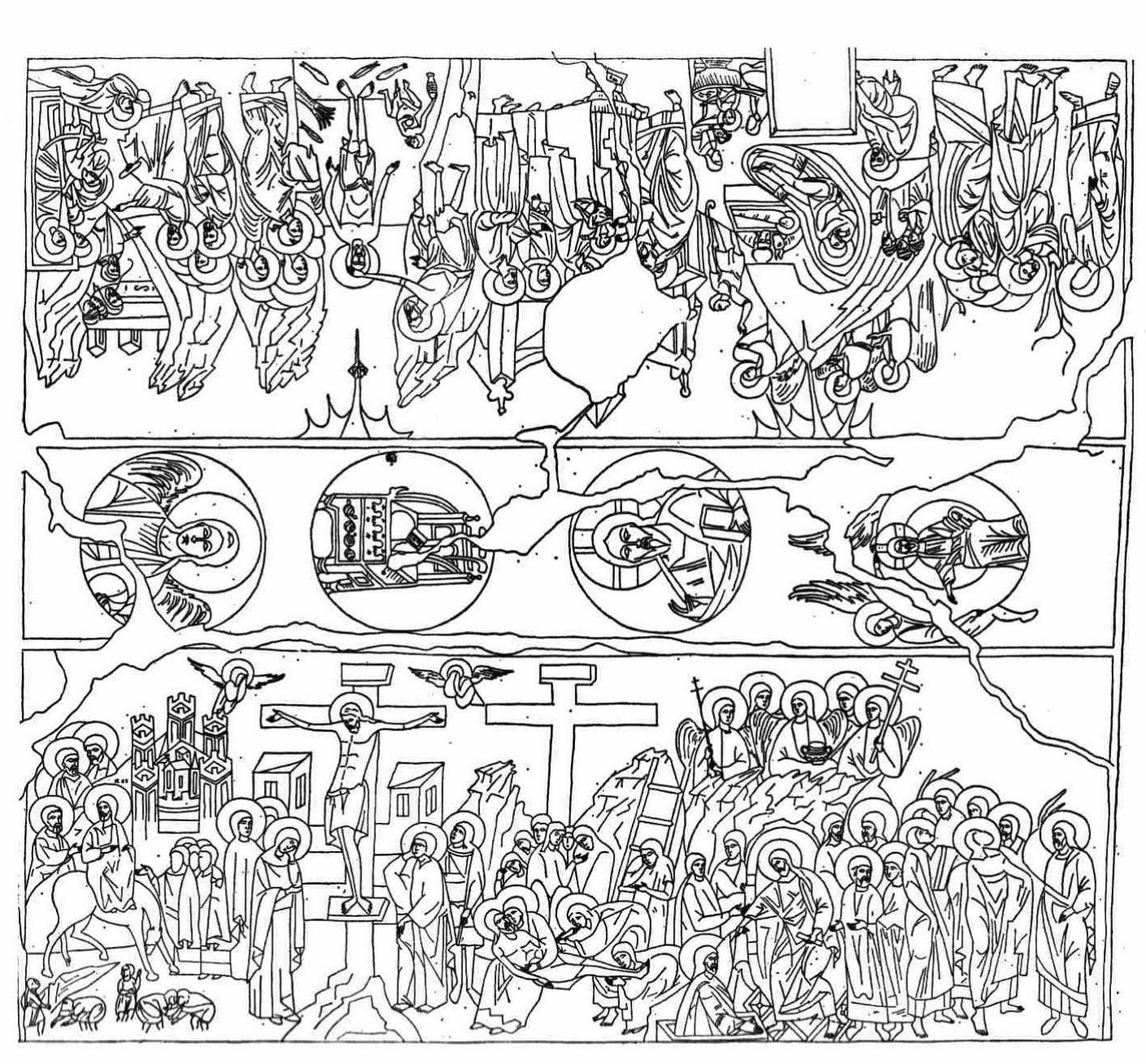
Zarras, The Passion Cycle = N. Zarras, The Passion Cycle in Staro Nagoričino, JÖB, Band 60 (2010) 181–205.

Zorn, Psalms = W. D. Zorn, The College Press NIV Commentary, Psalms, Vol. 2, Indianapolis (IN) 2004.

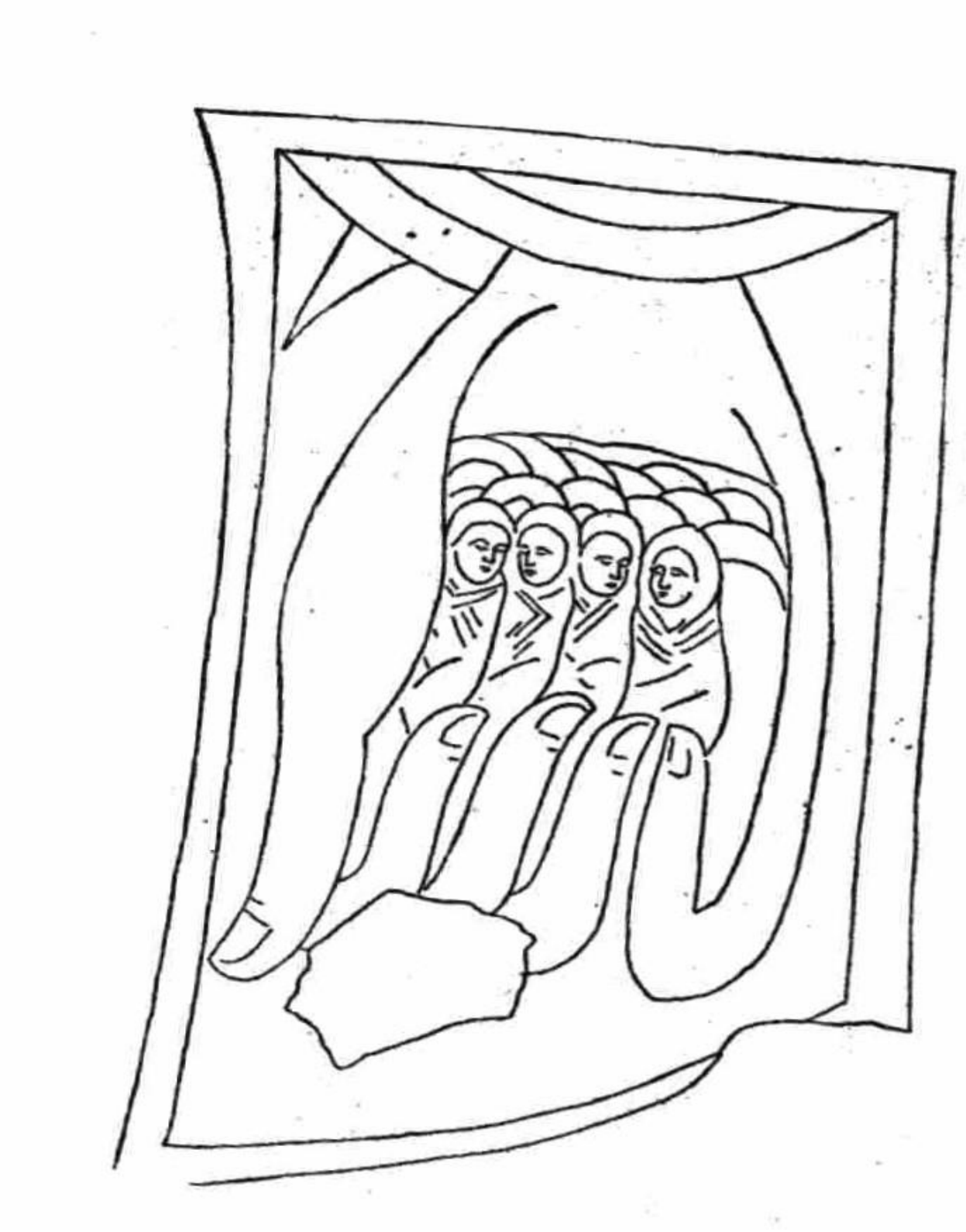
Цртежи



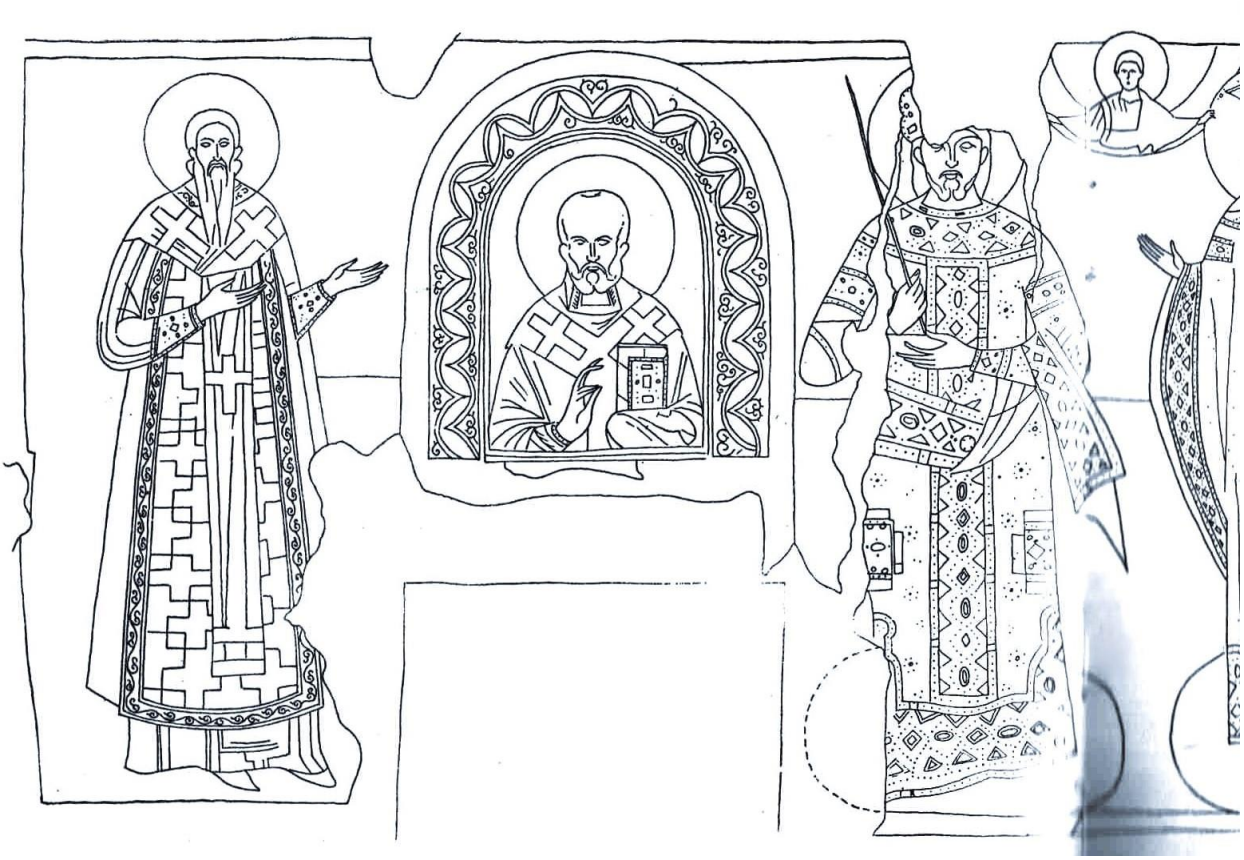
Црт. 1 Основа на црквата св. Никола Болнички (според Ц. Грозданов)



Црт. 2 Фреските во втората зона на наосот и сводто на црквата св. Никола Болнички (според Ц. Грозданов)

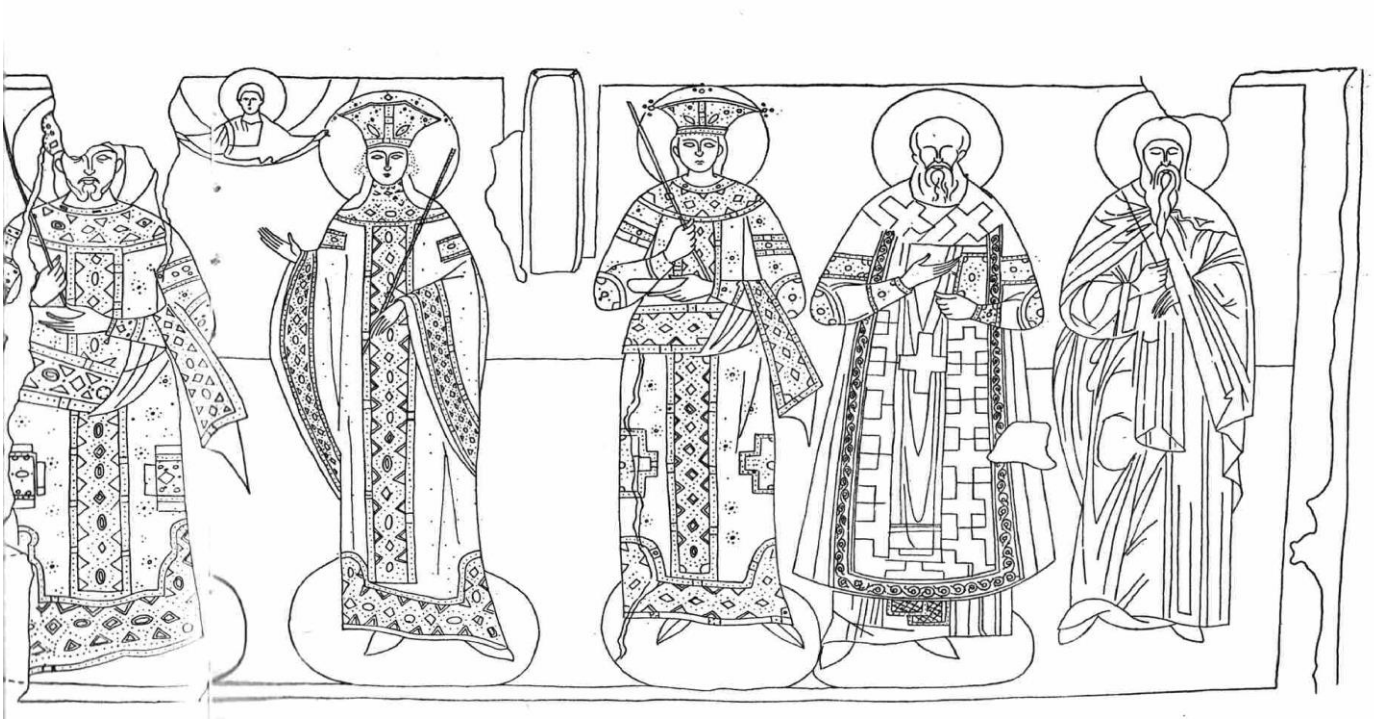


Црт. 3. Душите на праведниците во раката Божја (источна страна на прозорското окно на јужниот ѕид, според Ц. Грозданов)

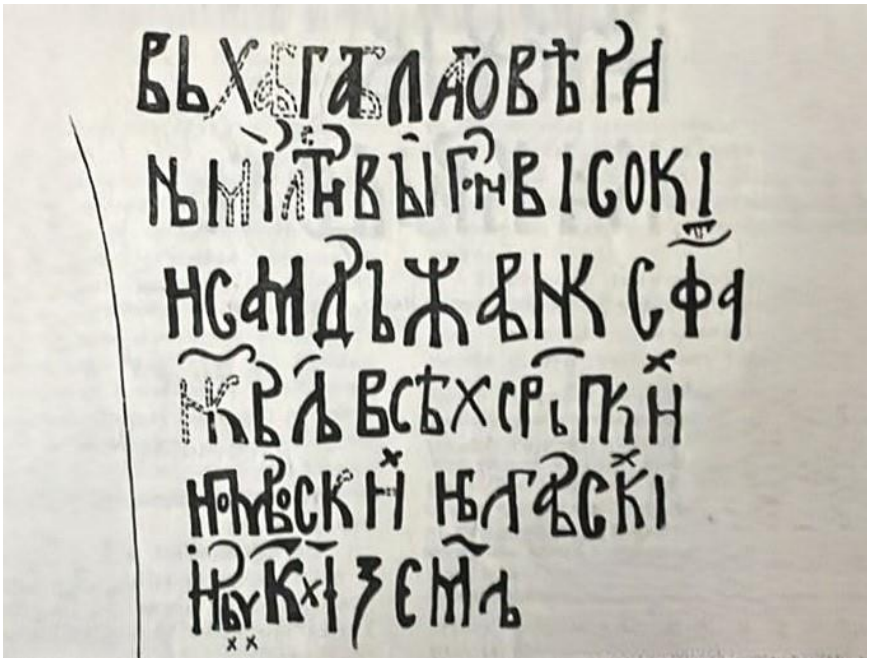


Црт.4 Дел од ктиторската композиција на фасадната страна на јужниот ѕид од црквата св. Никола Болнички (според Ц. Грозданов)

Црт. 8 Натпис до ликот на архиепископот Никола (според Ђ. Бошковић)

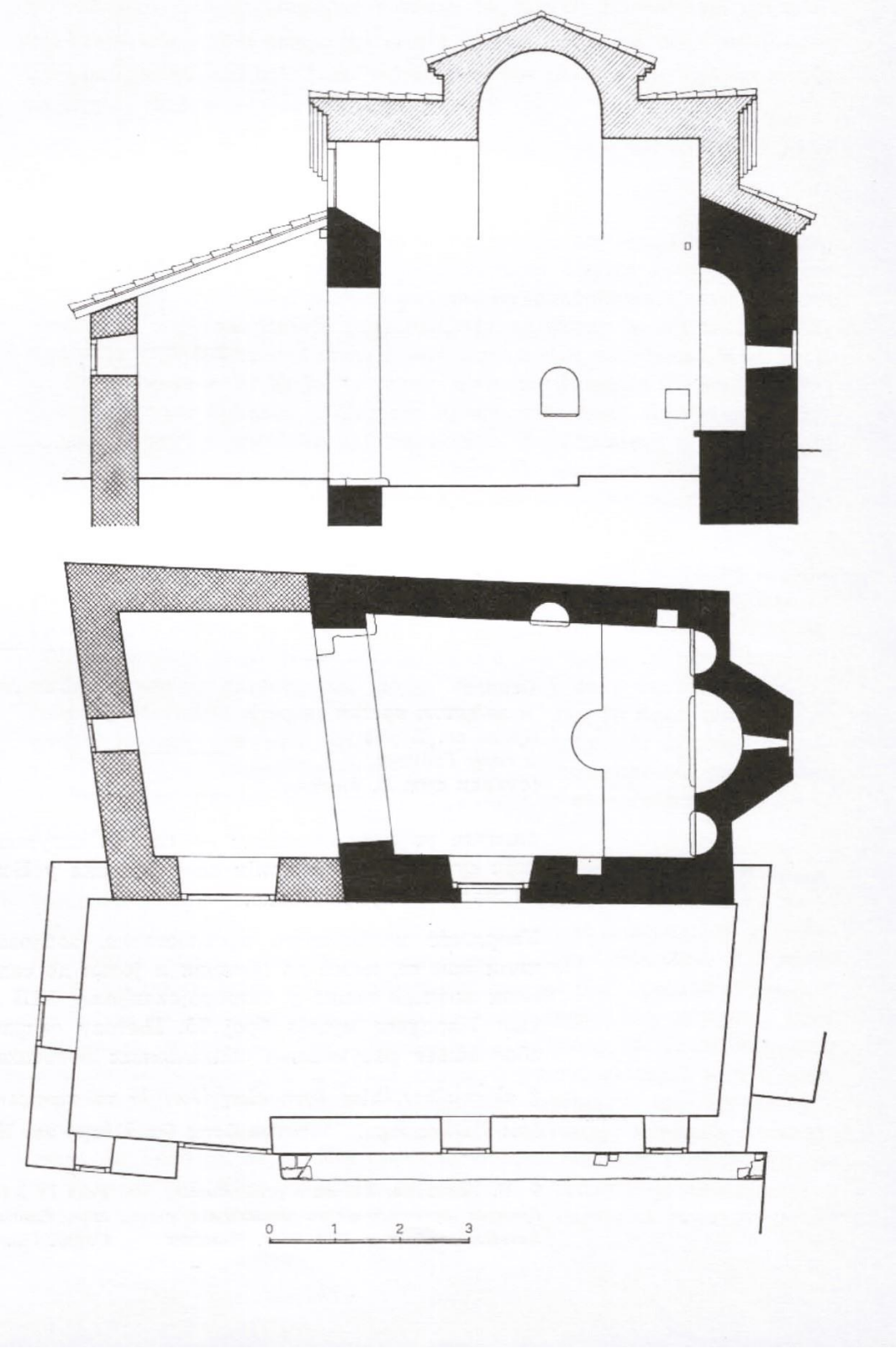


Црт. 5 источната половина на ктиторската композиција од фасадната страна на јужниот ѕид на црквата св. Никола Болнички (според Ц. Грозданов)

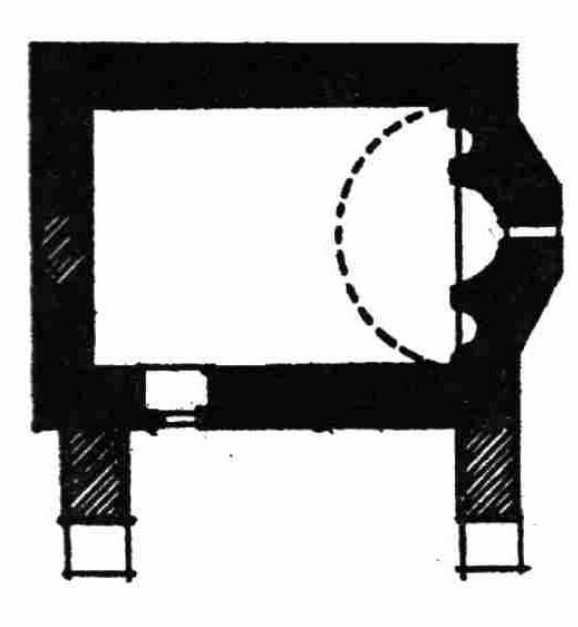


Црт. 9 Натпис до десното рамо на крал Душан (според Ђ. Бошковић)

Црт. Натпис до левото рамо на младиот крал Урош (според Ђ. Бошковић)



Црт. 6 Основа и пресек на црквата св. Богородица Боничка (според Г. Суботиќ)



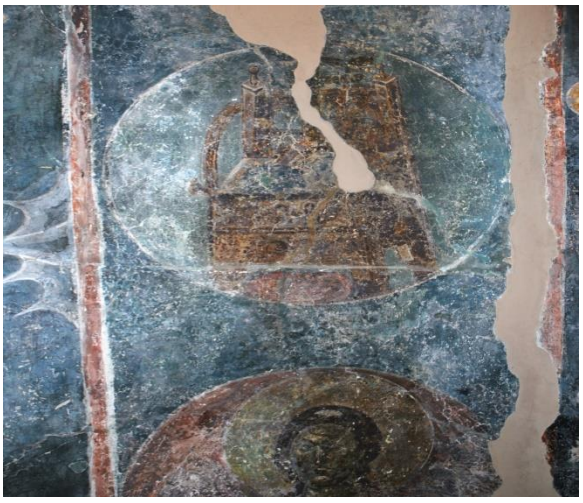
Црт. 7 Основа на црквата Мал Св. Климент (според Ц. Гроздановв)

Сл. 1 Св. Никола Болнички, поглед од исток

Сл. 2 Св. Никола Болнички, поглед од северо - исток

Сл. 3 Св. Никола Болнички, поглед од југ

Сл. 4 Христос Пантократор, свод во наосот



Сл. 5 Хетимасија, свод на наосот

Сл. 6 Ангел (архангел Гаврил), свод на наосот

Сл. 7 Богородица и архангел Гаврил, втора зона на олтарната конха

Сл. 8 Архангел Михаил, втора зона на олтарната конха

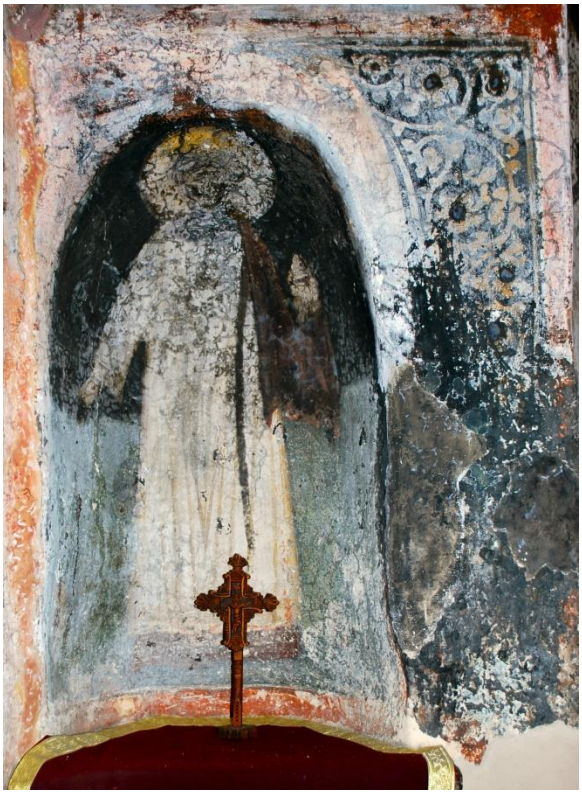
Сл. 9 Литургиска служба на Архиереите, прва зона на олтарната конха

Сл. 10 Св. Василиј Велики (десно) и Св. Григориј Богослов (лево)

Сл.11 Св. Јован Златоуст (лево) и Св. Атанасиј Велики (десно)

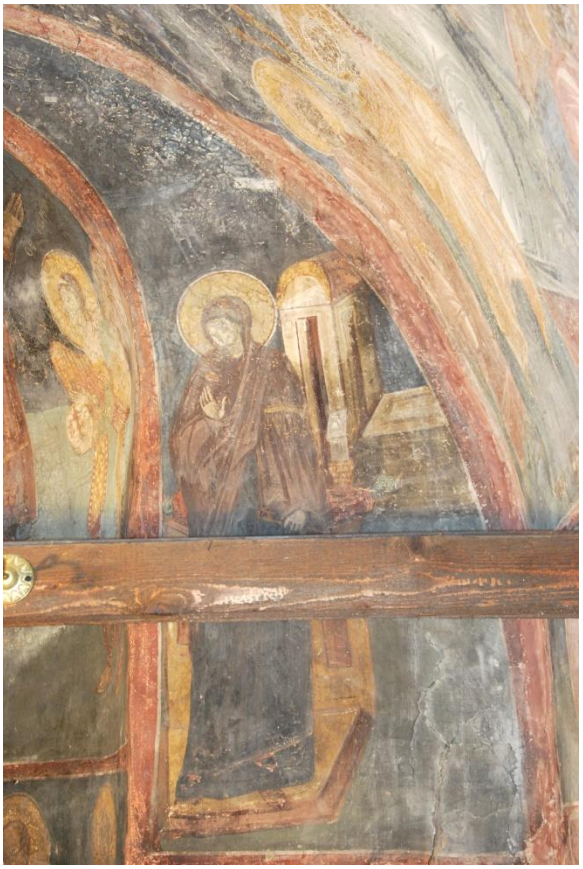
Сл. 12. Св. Спиридон, прва зона на северен ѕид во олтарот

Сл. 13 Св Кирил Александриски, прва зона јужен ѕид во наосот. Горе лево квадратното поле во кое била испишана годината на живописување на храмот



Сл. 14 Архиѓакон Стефан, ниша на проскомидијата

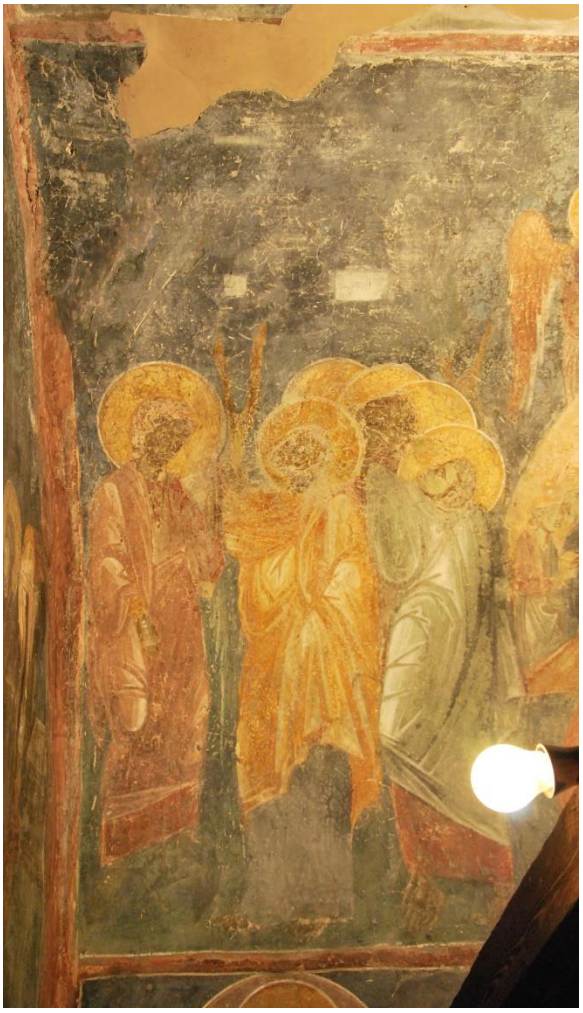
Сл. 15. Роман Мелод, ниша на ѓакониконот



Сл. 16. Благовести, Богородица, втора зона источен sид од олтарот

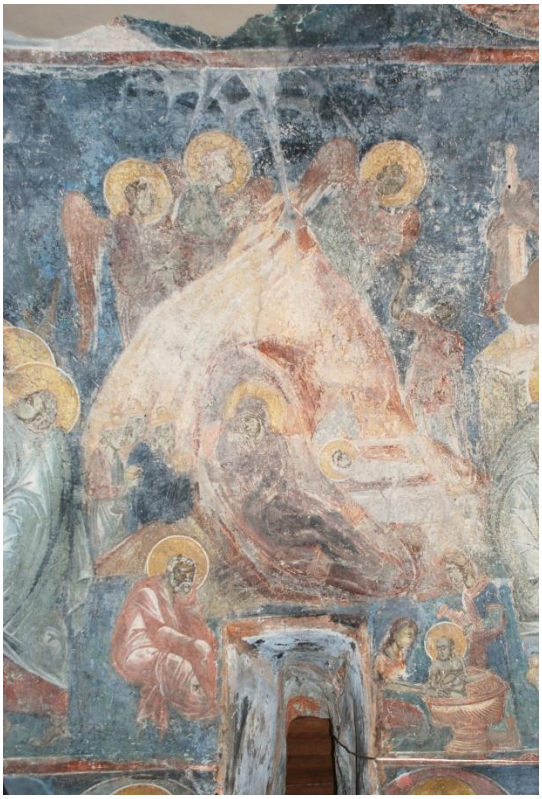
Сл. 17 Благовести, Архангел Гаврил, втора зона источен sид од олтарот

Сл. 18 Христос од Вознесението, свод на олтарот



Сл. 19 Јужната група апостоли од Вознесението, втора зона јужен ѕид во олтарот

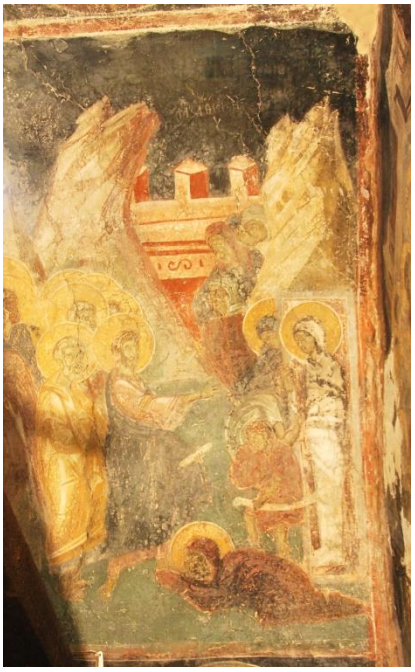
Сл. 20 Северната група апостоли од Вознесението, втора зона северен ѕид во олтарот



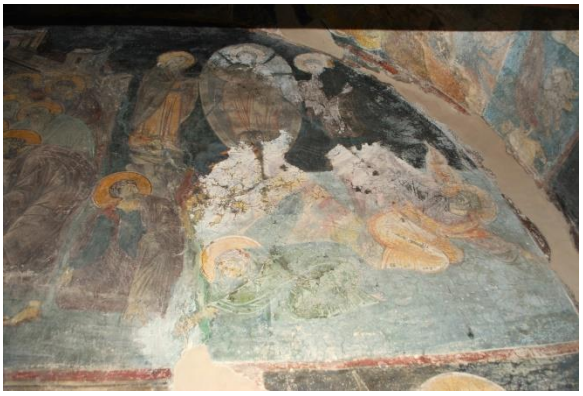
Сл. 21 Раѓањето Христово, втора зона во наосот-јужен ѕид

Сл. 22. Сретение, втора зона во наосот-јужен ѕид

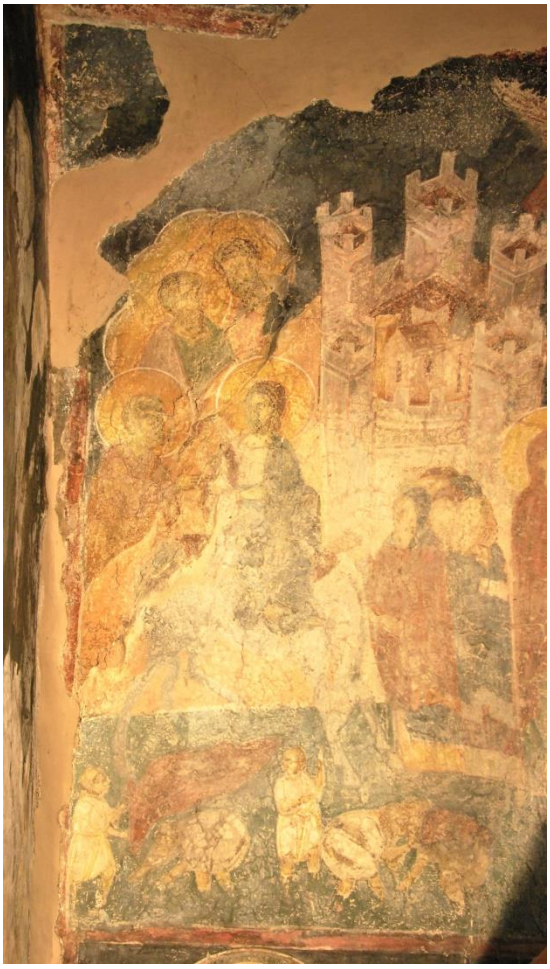
Сл. 23. Крштевање Христово, втора зона од наосот-јужен ѕид



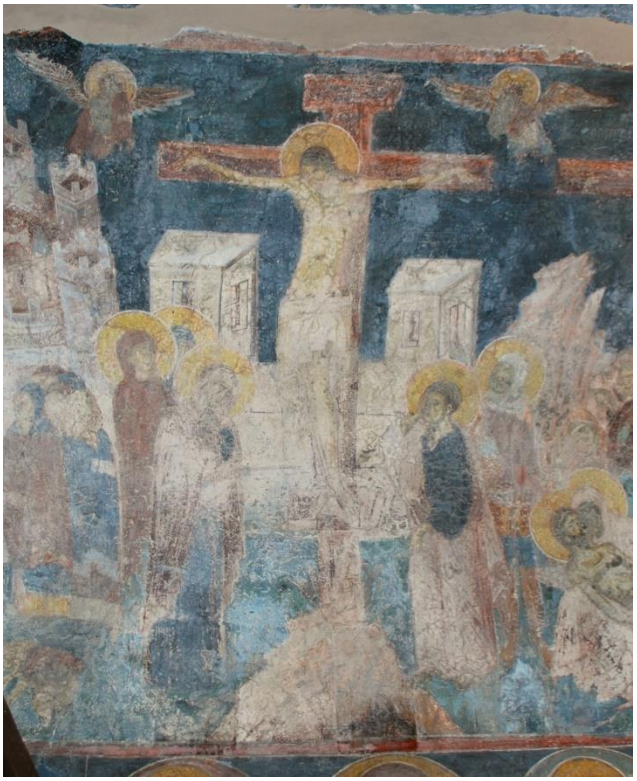
Сл. 24 Воскреснувањето на Лазар, втора зона-јужен ѕид



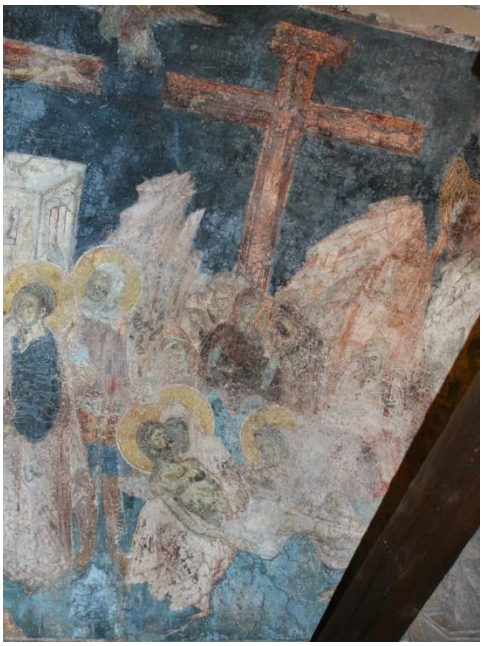
Сл. 25 Преображение, втора зона - западен ѕид



Сл. 26 Влез во Ерусалим, втора зона - северен ѕид



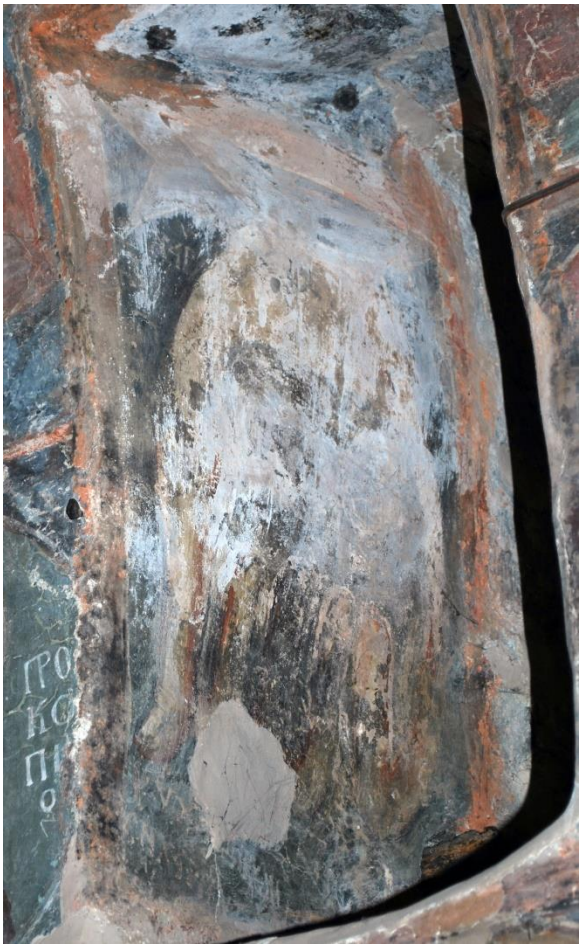
Сл. 27 Распетие, втора зона-северен ѕид



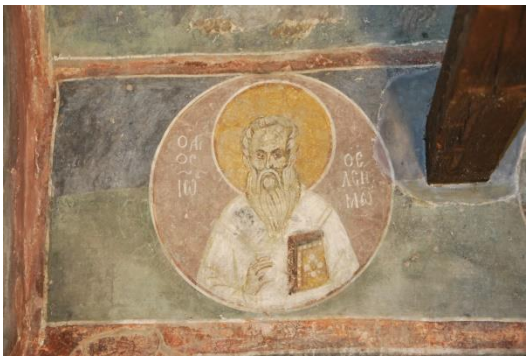
Сл. 28 Оплакување Христово, втора зона - северен ѕид

Сл. 29 Слегување во Адот, втора зона - северен ѕид

Сл. 30 Успение на Богородица, втора зона – западен ѕид



Сл. 31 Душите на праведниците во раката Божја, источна страна на прозорското окно на јужниот ѕид



Сл. 32 Св. Јован Милостив, фриз светители во медаљони-јужен ѕид во олтар

Сл. 33 Св. Прокопиј

Сл. 34 Св. Евстратиј

Сл. 35 Св. Евгенијe

Сл. 36 Св. Мардариј

Сл. 37 Св. Орест

Сл. 38 Св. Авксентиј

Сл. 40 Св. Христофор

Сл. 39 Св. Никита

Сл. 41 Св. Мина

Сл. 42 непознат светител

Сл. 44 Св. Автониј

Сл. 43 Св. Пигасиј

Сл. 45 Св. Елподифор

Сл. 46 Св. Анемподист

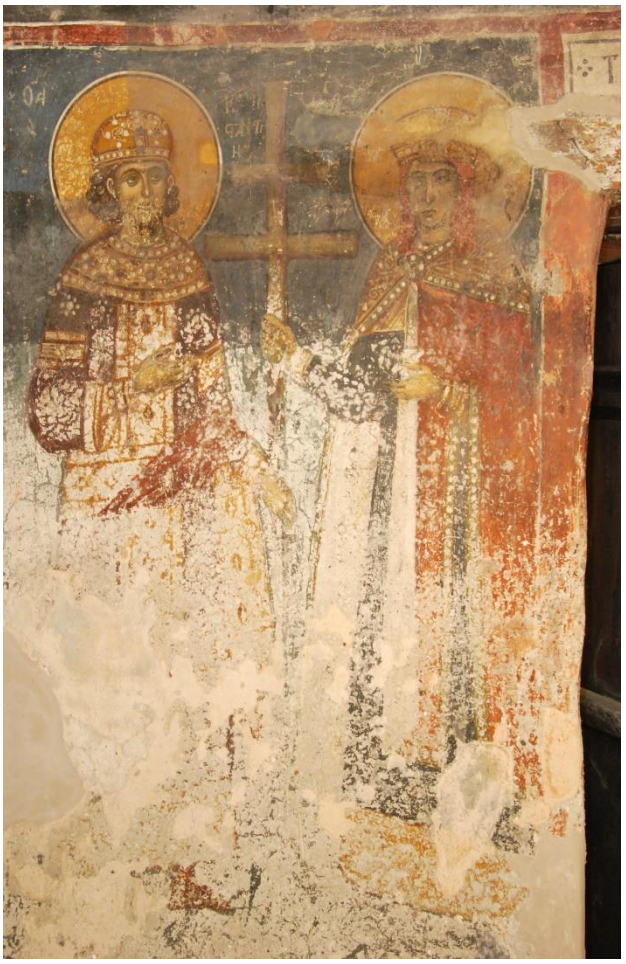
Сл.47 Св. Ахилиј Лариски

Сл. 48 Св. Никола

Сл. 50 Св. Климент

Сл. 51 Св. Пантелејмон

Сл. 51 Св. Кузман и Св. Дамјан



Сл. 52 Св. Константин и Св. Елена

Сл. 53 Архангел Михаил

Сл. 54 Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат

Сл. 55 Св. Димитриј

Сл. 56 Св. Ѓорги

Сл. 57 Дејзис

Сл. 58 Натпис над западниот влез во наосот

Сл. 59 Св. Трифун, архиепископот Никола, св. Никола и крал Душан, (од лево кон десно) западна половина од ктиторската композиција

Сл. 60 крал Душан, кралица Јелена, младиот крал Урош, Св. Сава и св. Симеон (од лево кон десно, источна половина од ктиторската композиција

Сл. 61 Христос Емануел, Архангел Михаил (десно) и Архангел Гаврил (лево), тимпанон на фасадната страна на западниот ѕид

Сл. 62 Непознат Архангел

Сл. 63 Богородица со Христос

Сл. 64 Свадбата во Кана

Сл. 65 Чудесниот риболов

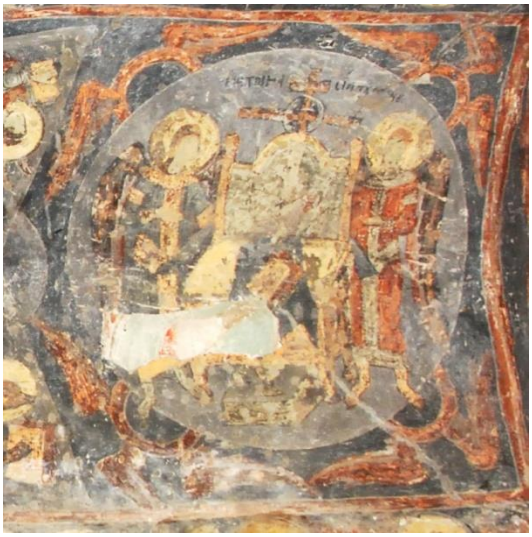
Сл. 66 Умножувањето на лебот и рибите

Сл. 67 црквата Св. Богородица Болничка, поглед од запад

Сл. 68 Непознат архиерej (прва зона од јужниот sид од наосот)

Сл. 69 Христос Пантократор(свод на попречниот трансепт)

сл. 70 Старецот на Деновите (свод на попречниот трансепт)



Сл. 71 Приготвен Престол (свод на попречниот трансепт)

Сл. 72 Небесна Литургија (источна страна на попречниот трансепт)

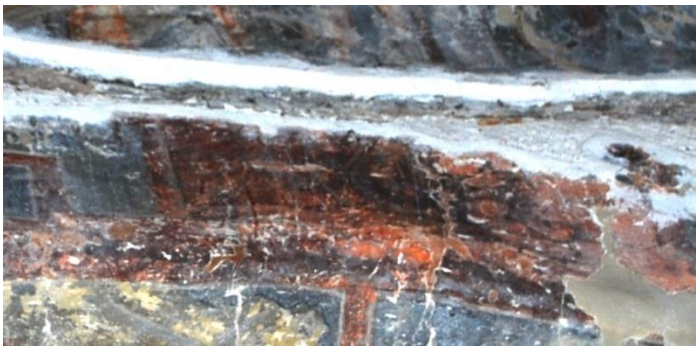
Сл. 73 Небесна Литургија (јужна лунета)

Сл. 74 Небесна Литургија (северна лунета)

Сл. 75 Евангелист Матеј

Сл. 78 Христос Света Риза

Сл. 76 Евангелист Марко

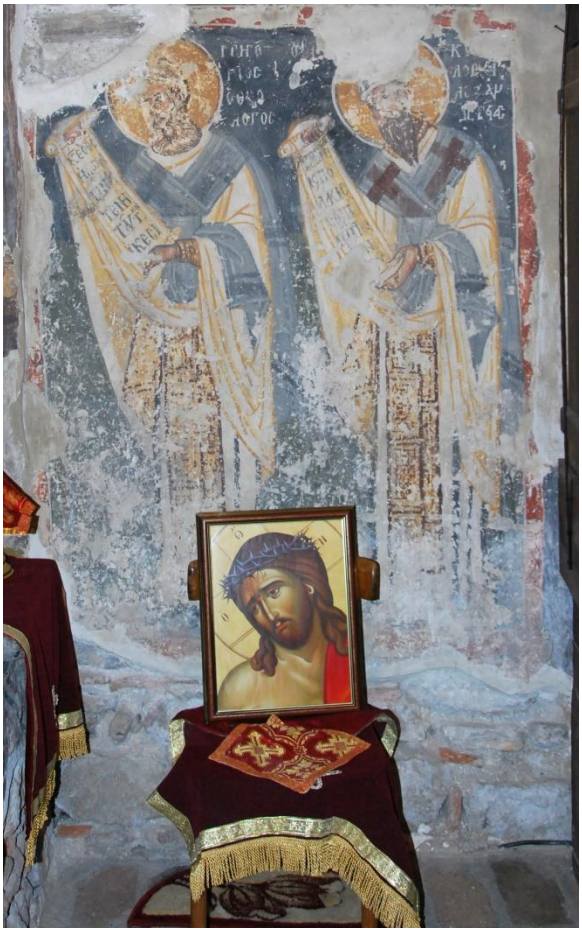


Сл. 79 Света Ќерамида

Сл. 77 Евангелист Јован

Сл. 80 Богородица со Христос (втора зона од олтарната конха)

Сл. 81 Литургиска служба на Архиереите (прва цона од олтарната конха)



Сл. 82 Св. Григориј Теолог и Св. Кирил Александриски (прва зона од јужниот ѕид од олтарот)

Сл. 83 Визијата на Св. Петар Александриски(прва зона од северниот ѕид во олтарот)

Сл. 84 Мртвиот Христос (ниша на проскомидијата)

Сл. 85 Мелхиседек (ниша на ѓаконикон)

Сл. 86 Св. Григориј од Ниса (фриз од медаљони-јужен ѕид од олтар)

Сл. 87 Св. Петар Александриски (фриз од медаљони-јужен ѕид од олтар)

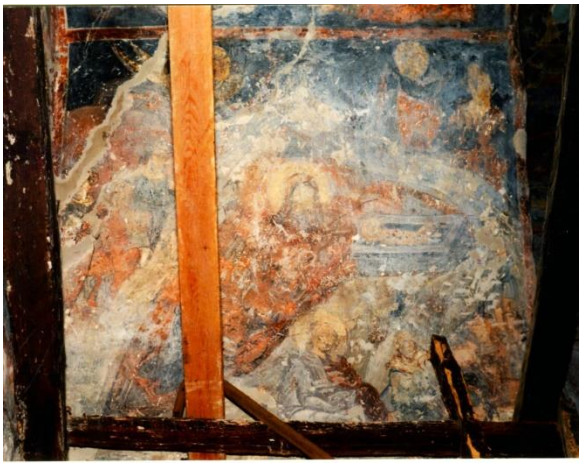
Сл. 89 Непознат архиерej (фриз од медаљони-северен ѕид од олтар)

Сл. 88 Св. Григориј од Неоцезареја (фриз од медаљони-северен ѕид од олтар)

Сл. 90 Непознат архиерej (фриз од медаљони-северен ѕид од олтар)

Сл. 91 Благовести (Богородица, втора зона од источен sид од олтар)

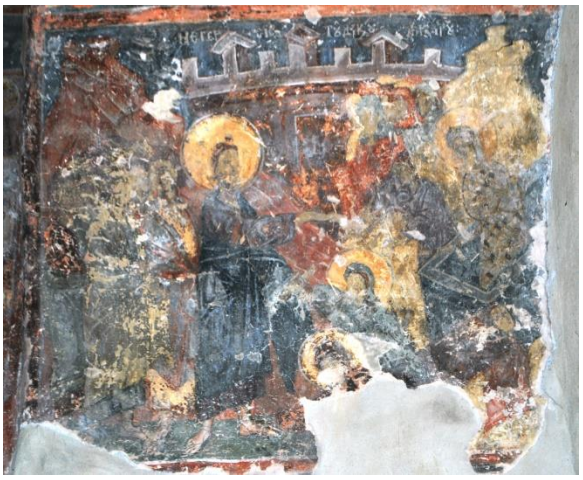
Сл. 92 Благовести (архангел Гаврил, втора зона од источен sид од олтар)



Сл. 93 Раѓањето Христово (втора зона од западната страна на лакот на попречниот трансепт во олтарот)

Сл. 94 Сретение (трета зона од западниот sид)

Сл. 95 Крштевање (трета зона од југозападната страна на лакот од попречниот трансепт во наосот)



Сл. 96 Воскреснувањето на Лазар (втора зона од југозападната страна на лакот од попречниот трансепт во наосот)

Сл. 97 Влезот во Ерусалим (трета зона од северозападната страна на лакот од попречниот трансепт во наосот)

Сл. 98 Распетие (втора зона од северозападната страна на лакот од попречниот трансепт во наосот)

Сл. 99 Мироносици на Христовиот гроб (втора зона од северниот ѕид во наосот)

Сл. 100 Симнување во Адот (втора зона од североисточната страна на лакот на попречниот трансепт)

Сл. 101 христос од Вознесението (трета зона од лакот на попречниот трансепт)

Сл. 102 Вознесение, Богородица и апостолите(трета зона источен ѕид од олтар)

Сл. 103 Раѓање на Богородица (втора зона северен ѕид во наосот)

Сл. 104 Тајната вечера (втроа зона од јужен sид во олтар)

Сл. 105 Миење на нозете (сочуван детал-втора зона јужен sид во олтар)

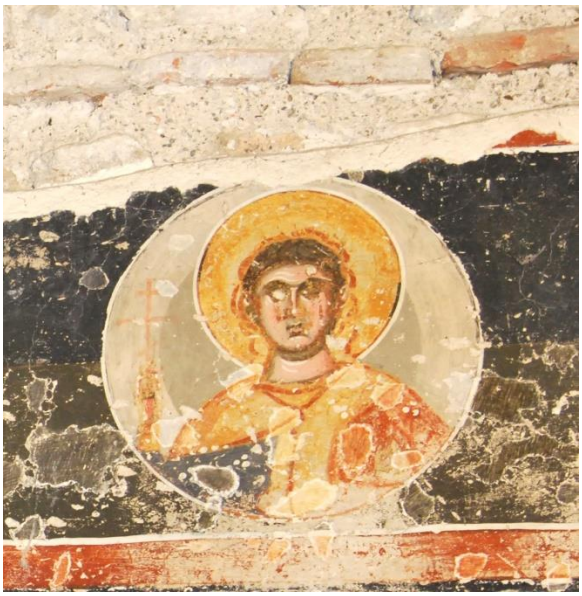
Сл. 106 Молитва во Маслиновата Гора(втора зона јужен sид во наос)

Сл. 107 Предавството на Јуда (втора зона јужен sид во наос)

Сл. 108 Судењето кај Пилат (втора зона јужен ѕид во наос)

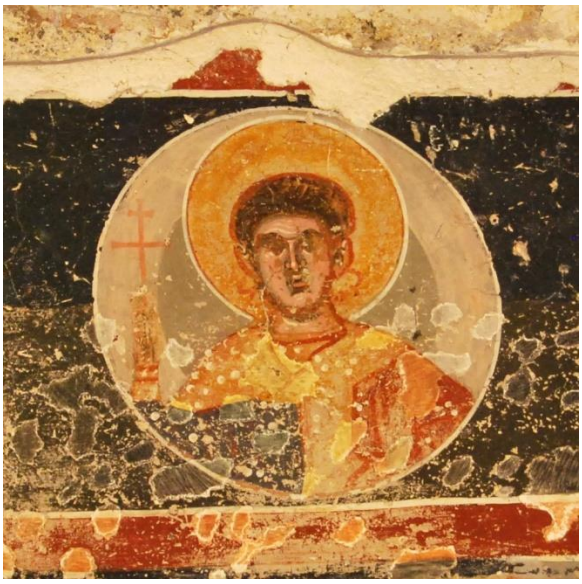
Сл. 109 Св. Мина(фриз светители во медаљони, јужен ѕид во наос)

Сл. 110 Св. Евстратиј (фриз светители во медаљони, северен ѕид во наос)



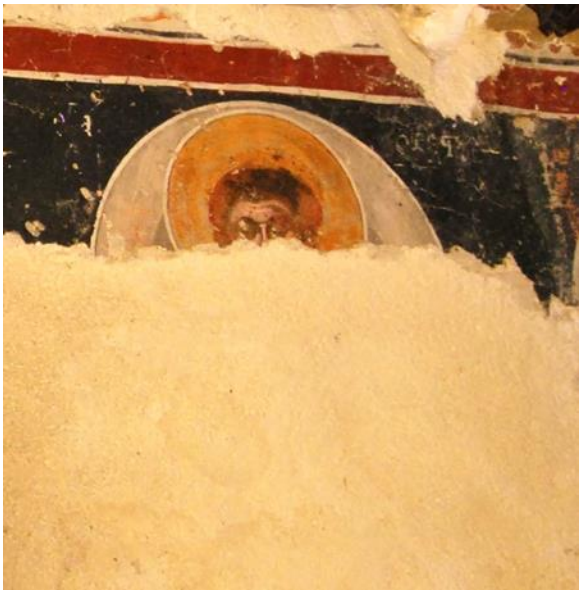
Сл. 111 Св. Авксентиј (фриз светители во медаљони, северен ѕид во наос)

Сл. 112 Св. Евгениј (фриз светители во медаљони, северен ѕид во наос)



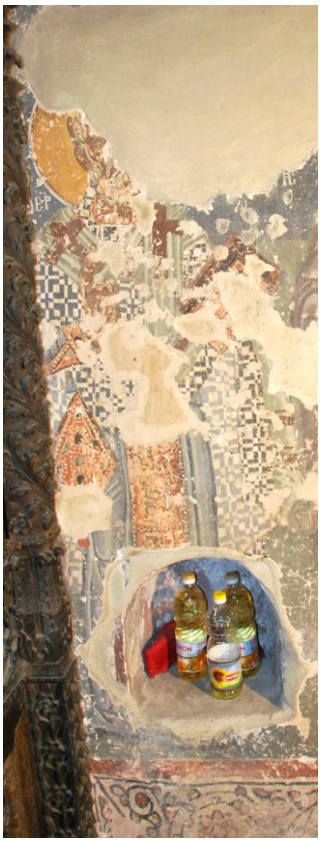
Сл. 113 Св. Мардариј (фриз светители во медаљони, северен ѕид во наос)

Сл. 114 Св. Орест (фриз светители во медаљони, северен ѕид во наос)



Сл. 115 непознат светител (фриз светители

во медаљони, северен ѕид во наос)



Сл. 116 Св. Никола (прва зона од јужен ѕид во наос)

Сл. 117 Св. Климент (прва зона од јужен ѕид во наос)

Сл. 118 Св. Нестор (прва зона од северен ѕид во наос)

Сл. 119 Св. Димитриј (прва зона од северен ѕид во наос)

Сл. 120 Св. Ѓорги (прва зона од северен ѕид во наос)

Сл. 121 Дејзис (прва зона од северен ѕид во наос)

Сл 122 Св. Симеон Столпник (ниша во северниот ѕид од наосот)

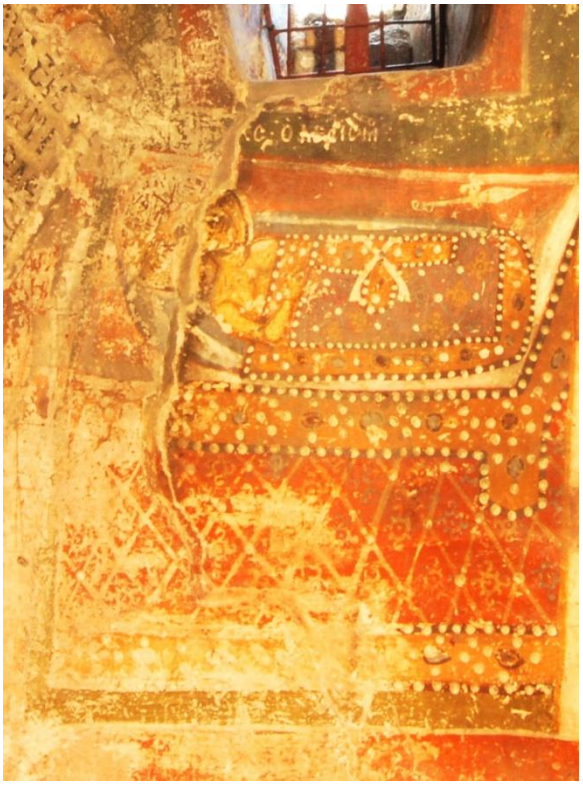
Мал Свети Климент

Сл. 123 црквата Мал Свети Климент, поглед од југоисток

Сл. 124 Ктиторски натпис над јужниот влез во наосот

Сл. 125 Богородица Оранта (втора зона во олтарната конха)

Сл. 126 Литургиска служба на Архиереите (прва зона во олтарната конха)



Сл. 127 Хрисос Агнец од Лиургиската служба на Архиереите (прва зона во олтарната конха)

Сл. 128 Св. Григориј Чудотворец (прва зона од северниот ѕид во олтарот)

Сл. 129 Св. Атанасиј Александриски (прва зона од јужниот ѕид во олтарот)

Сл 130 Св. Стефан (ниша на проскомидијата)

Сл. 131 Св. Роман Мелод (ниша на ѓакониконот)

Сл. 132 Благовести, Архангел Гаврил (втора зона источен sид)

Сл 133 и сл. 134 Богородица од Благовести (долу лево денешната состојба, горе десно фотографија направена по конзервација во 1978)

Сл. 135 Христос Св. Риза (трета зона источен sид)

Сл. 136 Дел од Вознесението (втора зона јужен ѕид во олтарот)

Сл. 137 Дел од Вознесението (втора зона северн ѕид во олтарот)

Сл. 138 Раѓањето (втора зона јужен ѕид од наосот)

Сл. 139 Сретение (втора зона јужен ѕид во наосот)

Сл. 140 Крштевање (втора зона јужен ѕид во наосот)

Сл. 141 Воскреснувањето на Лазар (втора зона јужен ѕид во наос)

Сл. 142 Влезот во Ерусалим (трета зона западен ѕид во наос)

Сл. 143 Успение на Богородица (втора зона од западниот sид во наосот)

Сл. 144 Св. Петар од Успението на Богородица (втора зона од западниот sид во наосот)

Сл. 145 Св. Ахилиј Лариски (фриз светители во медаљони, јужен ѕид во олтар)

Сл. 146 Св. Евстратиј (фриз светители во медаљони, јужен ѕид во наос)

Сл. 147 Св. Авксентиј (фриз светители во медаљони, јужен ѕид во наос)

Сл. 148 Св. Евгениј (фриз светители во медаљони, јужен ѕид во наос)

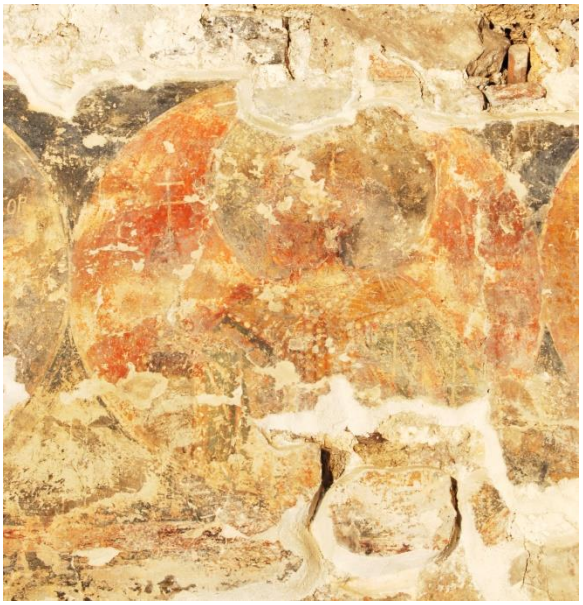
Сл. 149 Св. Мардариј (фриз светители во медаљони, јужен ѕид во наос)

Сл. 150 Св. Орест (фриз светители во медаљони, јужен ѕид во наос)

Сл. 151 Непознат светител (фриз светители во медаљони, северен ѕид во наос)

Сл. 152 Св. Христофор (фриз светители во медаљони, северен ѕид во наос)

Сл. 153 Св Виктор (фриз светители во медаљони, северен sид во наос)



Сл. 154 Непознат светител (фриз светители во медаљони, северен sид во наос)

Сл. 155 Непознат светител (фриз светители во медаљони, северен sид во наос)

Сл. 156 Св. Климент (прва зона од јужен sид во наос)

Сл. 157 Св. Никола(прва зона од јужен sид во наос)

Сл. 158 Св. Наум (прва зона од јужен ѕид во наос)

Сл. 159 Св. Параскева (прва зона од јужен ѕид во наос)

Сл. 160 Св Кузман и Св. Дамјан (прва зона од западниот ѕид во наосот)

Сл. 161 Св. Константин (прва зона од западниот ѕид во наосот)

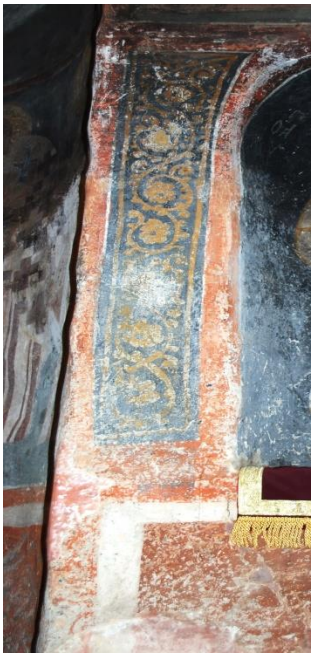
Орнаменти

Сл. 162 Бордура- црвена лента

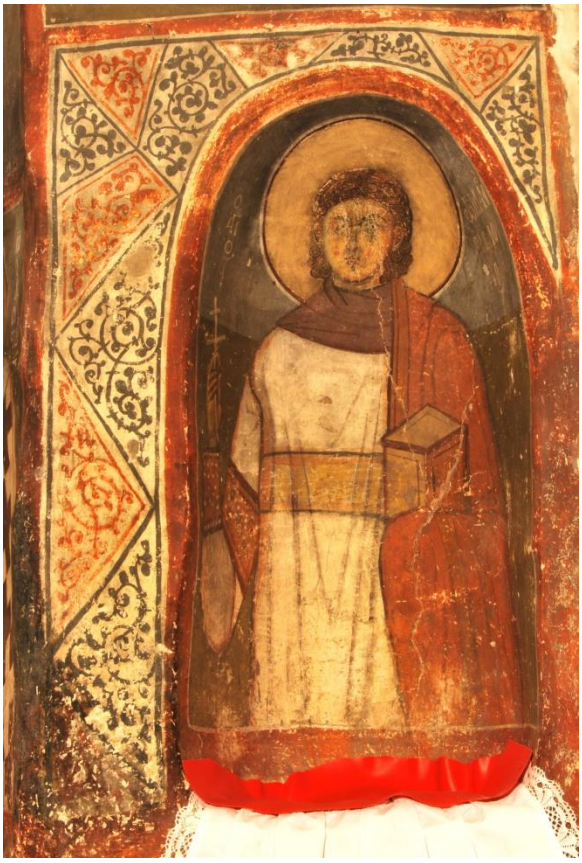
Сл. 163 Бордура – вертикална лента која имитира мермер(Мал Св. Климент)

Сл. 164 Орнаментален украс околу нишата на проскомидијата во св. Никола Болнички

Сл. 165 Свеќник со запалена свеќа (проскомидија во Мал Св. Климент)



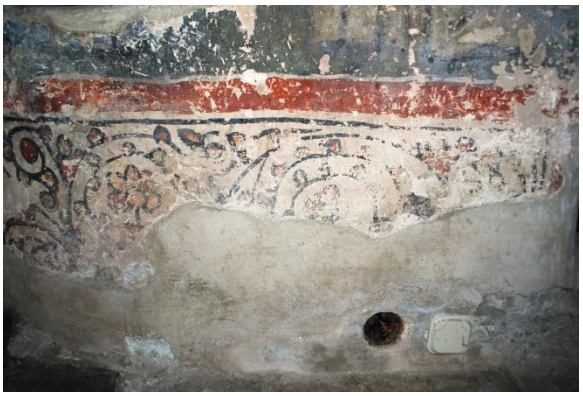
Сл. 166 Орнаментална лента покрај нишата на ѓакониконот во Св. Никола Болнички



Сл. 167 Орнаментална лента покрај нишата на ѓакониконот во Мал Св. Климент)

Сл. 168 Цокле – источен ѕид во олтар (Мал Св Климент)

Сл. 169 Цокле –јужен зид (Св. Никола Болнички)



Сл. 170 Цокле – северен зид (св. Богородица Болничка)